

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

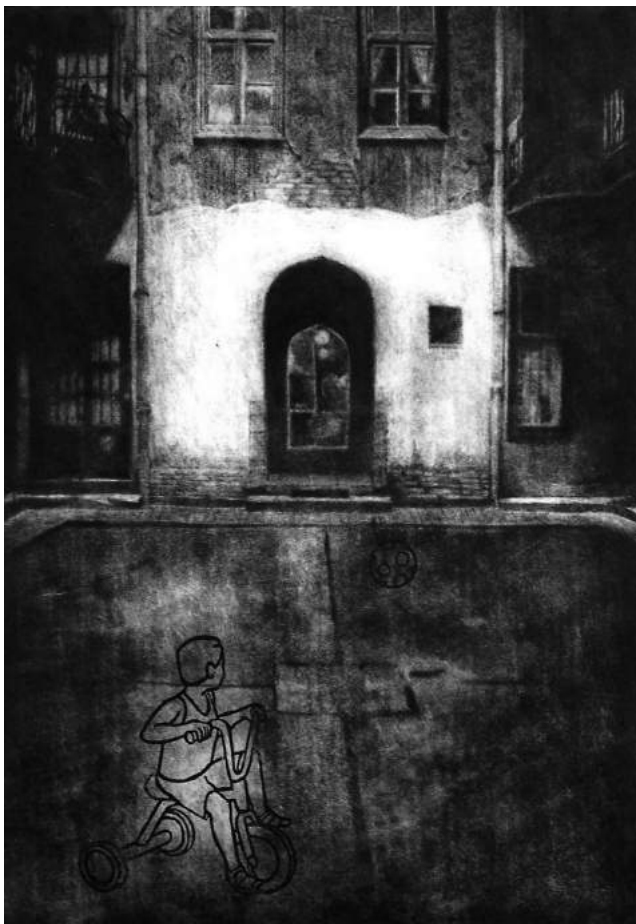
NAGY KATA
NYILAS ATILLA
VILLÁNYI LÁSZLÓ
VÖRÖS ISTVÁN
ZÁVADA PÉTER
VERSEI

ANTAL BALÁZS
BECK TAMÁS
PRÓZÁJA

HÁY JÁNOS
KÁNTOR ZSOLT
ESSZÉJE

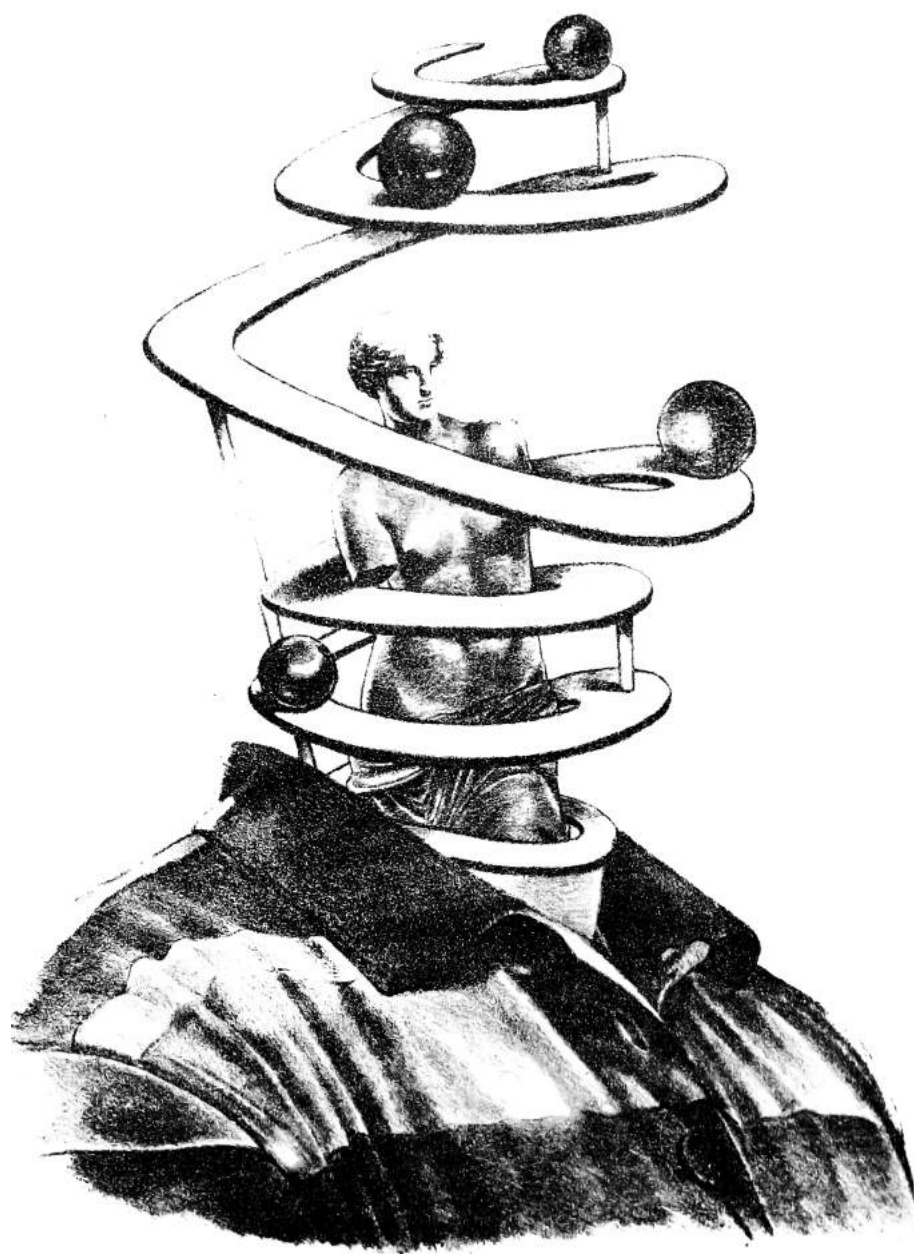
ARATÓ LÁSZLÓ
FENYŐ D. GYÖRGY
PATAKY ADRIENN
TANULMÁNYA

KRITIKÁK
MARNO JÁNOS
MÁRTON LÁSZLÓ
PARTI NAGY LAJOS
KÖTETÉRŐL



HATVANKILENCEDIK ÉVFOLYAM

2018/12



alföld

HATVANKILENCEDIK ÉVFOLYAM — 2018. DECEMBER

- 3 VÖRÖS ISTVÁN versei: Egy kor kezdete; Egy nádlevél; Hullámok; Mondóka
egy vágyról; A nők fénye
- 6 VILLÁNYI LÁSZLÓ versei: Ajtónk fölött; Gond nélkül
- 8 ANTAL BALÁZS: Védtelenül (novella)
- 15 G. ISTVÁN LÁSZLÓ versei: Üres körték; Intézeti otthon
- 16 ZÁVADA PÉTER versei: Peremvidék; A franciakert
- 19 BECK TAMÁS: Nincs happy end (novella)
- 22 NAGY KATA versei: Kellékvers; Éjszaka, egyedül
- 23 TOROCZKAY ANDRÁS verse: Tükör
- 24 NYILAS ATILLA versciklusa: Az ékesszólásról (Safari)

kilátó

- 32 HÁY JÁNOS: Nincs van, de nincs van (Erdély Miklós)
- 43 KÁNTOR ZSOLT: Tónus, aspektus (Tandori és 80 napóraketyegés. A Még
így sem [1978] kötet lapozgatása)

tanulmány

- 46 SUHAJDA PÉTER: Változatok a kassáki deszemiotizációra
- 54 FENYŐ D. GYÖRGY: Egy vers, amely felépíti és lebontja önmagát (József
Attila: [Irgalom, édesanyám, mama...])
- 61 PATAKY ADRIENN: Antropomorf és dendroid organizmusok Szabó Lőrinc
és Nemes Nagy Ágnes verseiben
- 76 ARATÓ LÁSZLÓ: Egy nagy utazóvers (Géczi János: 1. nap)
- 81 KOMÁLOVICS ZOLTÁN: A narrativizált lírai hang poétikája Villányi László
költészetében

szemle

- 91 KONKOLY DÁNIEL: Ismerős újszerűség (Marno János: Szereposztlás)
- 95 SZEMÁN KRISZTINA: „Az én sűrű kódében a világ” (Vörös István: Elégia
lakói, 2000–2011)

- 99 IMRE LÁSZLÓ: Mihez kezdünk Arany örökségével? („...az ő imádott Arany bácsija...” – Szemtanúk és örökösök Arany Jánosról, szerk. Górász Péter, Hansági Ágnes, Kiss A. Kriszta)
- 102 KOVÁCS GERGELY: Kettős tabló („Hazám tudósi, könyvet nagy nevének!” – Arany János pályájának művelődéstörténeti olvasatai, szerk. Cieger András; „Óhajtom a classicus írók tanulmányát” – Arany János és az európai irodalom, szerk. Korompay H. János)
- 108 MOSA DIÁNA: Az (át)változások regénye (Márton László: Két obeliszk)
- 112 PETRES CSIZMADIA GABRIELLA: „Pórnépből sose lesz pitykés” – útkeresés a másikhoz (Majoros Nóra: Pityke és prém)
- 117 BALOGH GERGŐ: Nyelvautomata (Parti Nagy Lajos: Létbüfé)

alföld-díjasok, 2018

- 124 Hansági Ágnes, Valastyán Tamás, Vörös István

képek

BÖRCSÖK ATTILA grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

BIRÓ KRISZTIÁN, GRECSÓ KRISZTIÁN, JENEI GYULA versei
HALÁSZ HAJNALKA, MÉSZÁROS MÁRTON, PATAKI VIKTOR tanulmánya
Kritikák FÉJA GÉZA, GARACZI LÁSZLÓ, MÁRAI SÁNDOR kötetéről

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata,
az Emberi Erőforrások Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com*

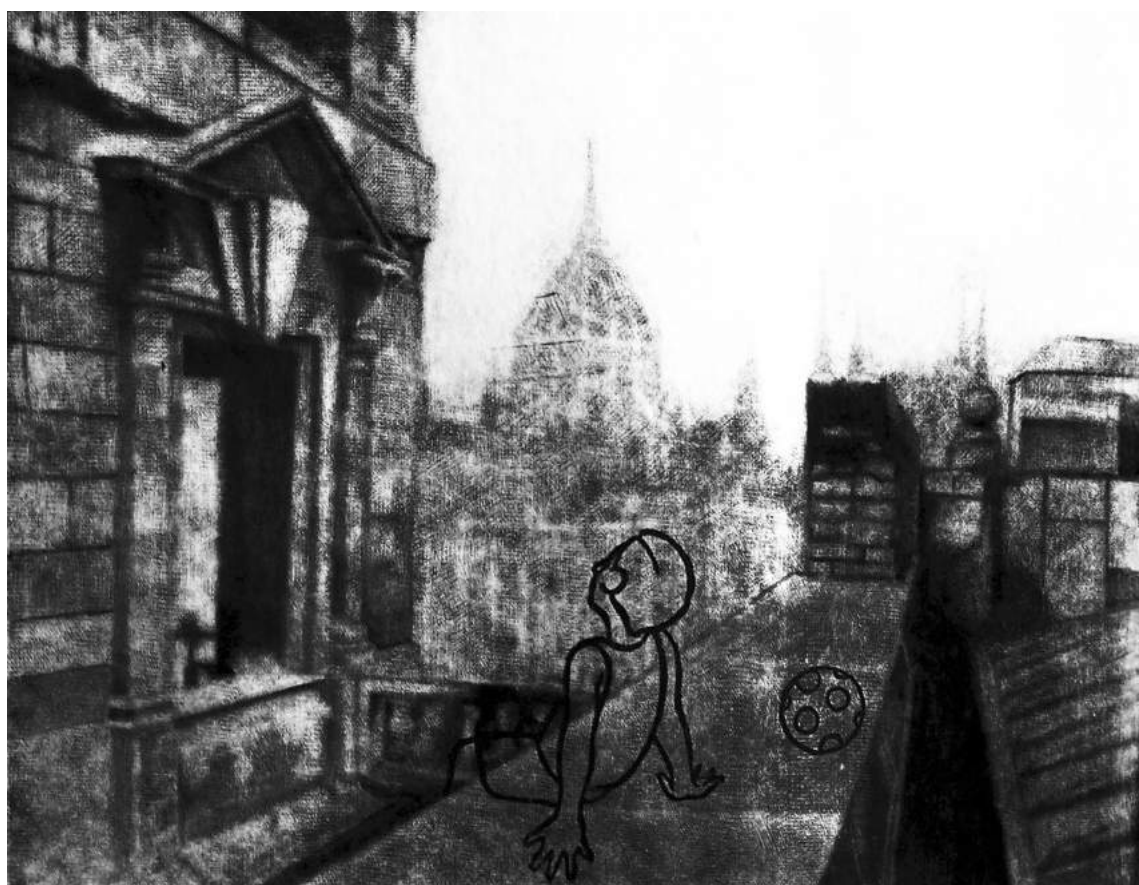
 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
HERCZEG-SZÉP SZILVIA szerkesztőségi asszisztens

alföld

600 FORINT



nka

Nemzeti Kulturális Alap

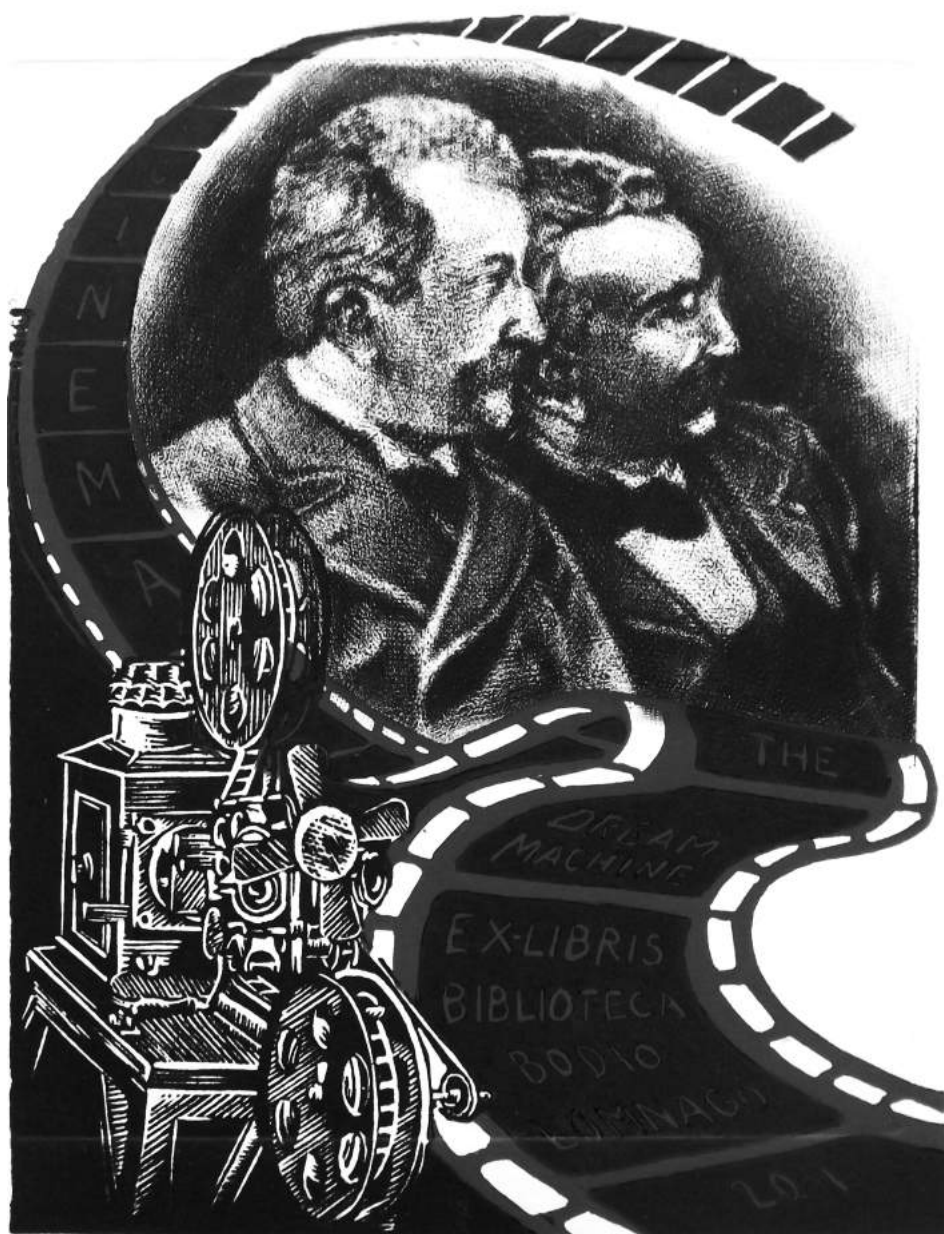


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



9 770401 317007

18012



VÖRÖS ISTVÁN

Egy kor kezdete

*...de még csak most képződnek
azok a gyűrődések, amelyek
a hegyek és a völgyek*

*életünkben, s öröknek
tűnnek majd. Rosszabb is lehet?
De még csak most képződnek*

*a jajszavak, s visszaverődnek.
Felénk nyúlnak hideg kezek:
a hegyek és a völgyek,*

*az urak és a hölgyek,
mind-mind csupa ideg.
De még csak most képződnek!*

*Az aljasság-képzőnek,
a felvételizőinek
a hegyek és a völgyek,*

*a padló és a szőnyeg
utat jelentenek.
De még csak most képződnek
a hegyek és a völgyek!*

Egy nádlevél

*A rossz és a jó két világ,
három, ha jobban számolunk.
Köztük széles pusztaság.*

*Megsejtjük tompa ritmusát,
repedés támad a falon.
A rossz és a jó két világ:*

*egy lefűrészelt görbe ág,
s a lidércfény, mi épp kibuny.
Köztük széles pusztaság,*

*amarra nincsenek csodák,
itt nincset csodálunk nagyon.
A rossz és a jó két világ,*

*kiszórja égi szorzatát
Péter a túlvilág-kapun.
Közöttük széles pusztaság,*

*egy nádlevel, az éle vág,
leejtett pénz a földuton.
A rossz és a jó két világ,
közöttük széles pusztaság.*

Hullámok

*Ne vess, ne vess, ne vess, de sírj is,
röhögj zokogva hangosan,
a nevetésed legyen hisztis,*

*legyél közönyös csakazértis,
a sírásod örömfolyam.
Ne vess, ne vess, ne vess, de sírj is,*

*az emberek majd fölcserélik,
vidámság, bánat annyi van!
A nevetésed legyen hisztis,*

*a leheleted este whiskys,
véred helyett folyjon higany.
Ne vess, ne vess, ne vess, de sírj is,*

*adj mindennek nevet a sírig,
bár fölhevít, hidegzuhany.
A nevetésed legyen hisztis,*

*az utcára, ha kihallatszik –
a bent és a kint, hogyha van!
Ne vess, ne vess, ne vess, de sírj is,
a nevetésed legyen hisztis.*

Mondóka a vágyról

*Szabadságvágy, rabságvágy,
nem választhatsz kettő közül,
szolgaságvágy, úrságvágy,*

*félelemvágy, verésvágy,
nem választhatsz a hat közül.
Szabadságvágy, rabságvágy?*

*Haláloságy, szülőágy,
mit hagynál ki kettő közül?
Szolgaságvágy, úrságvágy:*

*királyságvágy, bolondvágy,
melyik vagy a kettő közül?
Szabadságvágy, rabságvágy,*

*igazságvágy, kétségvágy,
melyik nincs az összes közül?
Szolgaságvágy, úrságvágy?*

*A hazugság túltáplált,
az igazság rég kiürült.
Szabadságvágy, rabságvágy,
szolgaságvágy, úrságvágy.*

A nők fénye

*A nők összefogása – ellened vagy érted,
valahogy mindig győzelemre jut.
A végén úgyse érted,*

*ami itt sérti léted.
Becsukják a kaput.
A nők összefogása – ellened vagy érted,*

*bár magadat te is kímélted,
mégiscsak másik célba fut.
A végén úgyse érted,*

*mi az, amit egy őr tud?
Jöjjenek a tanúk!
A nők összefogása – ellened vagy érted –*

*jószándékú merénylet,
fejedre szórt hamu.
A végén úgyse érted,*

*miféle lelki véglet,
miféle mélabú
a nők összefogása. Ellened vagy érted?
A végén úgyse érted.*

VILLÁNYI LÁSZLÓ

Ajtónk fölött

*A márciusi havazás reggelén ablakunk alatt tipeg,
szóra nyitja sárga csőrét: üres a madáretető.*

*Eddig kenderike, fekete rigó, énekes rigó, jakópáncs,
széncinege, barátposzáta, citromsármány, csicsörke,
tengelic, kerti geze, füstifecske mutatta magát.
Holnap kit várhatunk?*

*Köszönöm, hogy reggelente kertünk harmatos fűvében
gázolhatok.*

*Hetek óta felderítő repüléseket végez udvarunkon
egy rozsdafarkú pár; ma fészket raktak ajtónk fölött.*

Örökzöldet ültetünk, ha véges is örökségünk.

Gond nélkül

*Hangosan kergetőznek a fecskék, nem zavartatják magukat,
bele-beleolvasnak a kezemben tartott Kosztolányiba.*

*Riadtan áll a kislány, egy tapodtat se mozdul a fióka mellől
mindaddig, amíg megérkezik anyja.
Esztergálás közben tanultál legtöbbet a költészetről, amikor
még nem gondoltál versírássra; arányosan kell közelíteni*

az anyaghoz, éppen annyit elvenni belőle, hogy a kés nyomán szigorúan tekeredjen a felesleg.

Tamariskafa, japán szentfa, alpesi hanga, csíkos pántlikafű, ezüstös pampafű, babérmeggy, csillagjázmin, tűztövis, illatos golyaorr, tündérvirág, tűzgyöngyvirág: rájuk vár a kert.

Ha jól sejtem, a kék palicsi váza kicsinyített másában éppen elférnek majd hamvaim, s gond nélkül süllyednek a mélybe. Csak az a kérdés, fiaim hogyan juttatják el a folyó közepéig.



Védtelenül

Akkortól kezdve, hogy először kibiciklizik az elhagyatott, keskeny nyomtávú vasúti hídhöz a síkságot átszelő csatorna partjára, Detre lassanként meglátja a mozdulatokat, amelyektől teljessé válik a mozdulatlanság, meghallja a hangokat, amelyektől süket lesz a csönd. Minden alkalommal talán csak eggyel többet lát, talán csak eggyel többet hall, és mégis mindig összeáll. Egymás mellett karnyújtásnyira ível át a vasúti híd és a gyaloghíd a meder fölött, amely a puszta mezőt itteni megottani félre osztja. Az itteni csupa vad bozót, csalán, sás, térdig érő fű, mint a prérin, tövükön mélyre tört, biciklikereknyi árok a csapás. Az ottani megművelt határ a töltés két oldalán a legszélső telepi utcáig csupa rezgés és susogás a könnyű, meleg szélben. A víz odalent a növények, a kövek meg a szemét közt merev tükörnek tűnik, mégis minden ízében benne lüktet a cikkanás – bogarak siklanak felszínén, a színe alatt halak, siklók, békák rebbennek tova. Kicsi gyűrődések és horpadások jelzik, merre tart a sodrás. A sínek fölött, ahogy egyenesen futnak túl a töltésen, vibrál a levegő, porszemek villóznak a meleg fényben. Cirpelés, ficsérgés, távolról visszhangzó kutyaugatás, békák brekkenése, a víz nyers kottyanásai, a rozsdás vastraverzek pengő percegése. Odafent az egész mindenség fölött felhőnyáj vitorlázik keresztül, árnyéka átfut a zöldülő vetésföld egy távoli parcelláján. Detre a korláton könyököl. Elnézi a fürdőtelepet a rezgő levegőn át. Nézi, nézi a házakat, jövő-menő alakokat lát közöttük, időnként egy-egy autót. Nem jönnek közelebb. Megvárja, amíg kiszellőzik belőle minden, a feje tisztul, a lelke felszabadul, egészében megkönnyebbedik. Aztán amikor hazafelé veszi az irányt, mégis pont ugyanolyan nehéz.

Éjszaka arra ébred, hogy jön fel a torkán. Fektéből egyszerre felül, mintha rugó rántaná össze tagjait. Egy pillanat alatt nyeli vissza, de a légbuborék betölti az orrát, a savas ízzel a szája megtelik. Végig tudja, hogy nem fog megfulladni tőle, hogy ennek más a tétje. De az is éppen akkora baj. Nem vette be lefekvés előtt, idejében a gyógyszerét.

A házat a fia találja. Megnézik egyszer, megnézik kétszer, megnézik háromszor. Sokszor. Felújításra szoruló, de különben tisztességes ház a jókora, jobbára kopár, elhanyagolt portán, még inkább elhanyagolt kerttel, meglehetősen csendes, gyéren lakott környéken. Jó másfél hónapra rá, hogy Detre kimondja, Eztán itt fogok élni, a szomszédos, eladott elhagyatottnak tűnő lakatosüzemben beindítják a köszörűket, az esztergákat meg az összes többi gépet. Aztán már csak nagyon ritkán kapcsolják le, és akkor is rövid időre. A fia, a játékgyár mérnöke, onnantól kezdve egyre többet megy külföldi utakra, s egyre kevesebbszer jön a gyerekekkel. Detre meg a kert rendbetételét halogatja, hogy majd ha hallja legalább a gondolatait.

Ugyanígy halasztja el a házfelújítást. Ugyanígy az udvar gondozását. Telnek a hónapok, eltelik egy év, eltelik még egy. Ő meg mindig csak erre vár. És közben megtanulja ezt a világot. Hogyha kinéz a házból, nem köd takarja ki a láthatárt – a legtisztább időben sem látszanak hegyek. Hogyha vihar közeledik, az égzengés éktelen dörgése úgy hallik, mintha közvetlen a feje fölött a felhőkre vasgörgőket ejtettek volna, és most azok gurulnának fel és alá, és hogy nagyon-nagyon közel lehetnek hozzá. A nyár tébolyítóan forró és száraz és sokáig tart. Hogyha fúj a szél, akkor tényleg fúj. És ha valaki elmegy a kapu előtt, arcok a környékbeli házakból, melyekhez hozzá szokik, bámulnak, bámulnak rá a kerítés fölött, nem szólnak, nem intenek, csak jól megnézik. Detre arra gondol, hogy idejött, és most már ő is megnézheti magát.

A földút széles, és nagyjából ennyi jó mondható el róla. Különben tiszta árok és gödör és alattomos gyűrődés alattomos kövekkel. Csak az egyik oldalán állnak házak, a másikon akácok határolja, amögött meg a mező kezdődik egyből. Ahol a földútról a hidak felé leágazik a szűk kis ösvény a fűben, a másik irányban egészen közel árválkodik az a bodega, amelyik, amikor még járt a kisvonat, a megállót jelezte. Mostanra túl van az aranykorán, azon az időn, amikor emberek álltak napra nap fedezékében. Szürke palateteje foghíjas, fala a vakolatot nagy darabokban vedli le. A téglák vöröse úgy kandikál ki alóla, mint a gyulladásba belefáradt seb varas felszíne. A tető alatt félig leomlott fecskefészkek. Világvége külső, áll a festékszóróval fűjt felírás a falon. De még vezet tovább a vasút, nem lehetett ez az utolsó állomás. A fűvet már nem kaszálják, a környéket nem tartják rendben. A nyárfák egyike-másika kiszáradt, az akácokat vihar tépte meg. A síneket, amelyek a falusi utca mellett futnak, felveri a gaz. Végiglátni a hosszú egyenesen. A másik irány, amerre a kanyar következik, s aztán a híd, előbb a fűbe vész, majd a bokrok közt tűnik el, és csak valahol messze a túloldalon bukkan elő. A gazban csapások, talán kutyák meg macskák útvonala. Egy helyen kis körben sárgára égtek a gyomok közt senyvedő füvek, ott lehet a kutyák számára az állomás. Bár különben láthatóan sohasem számított ez rendes állomásnak, csak egy megállóhely lehetett, s a bodega is csak bódé, ahova eső előtt be lehet állni. Detre tudja, mi lehet bent, látott épp elég ilyet. A két híd felé fordul, hogy inkább ott várakozzék.

A tanyán a fiatalasszonynak azt mondja, Nem jövök többet, Ilonka. Nem bírja a gyomrom a tejet. Másféle étrendre kell átállnom. A fiatalasszony nem kérdez semmit. Detre nem bánja. Ha meg tetszik gondolni, csak tessék telefonálni, Dezső bácsi, azt mondja Detrének. Aztán meg, hogy De akkor is tessék eljönni néha legalább az unokákkal. Szerettek az enyimek velük játszani. Bemehetnek megint a tehénhez, a lóhoz. Detre erre azt feleli, amikor abbahagyja a néma bólogatást, hogy Az nagyon jó lenne, Ilonka, hogyha néha eljöhetnének velem. Annak nagyon örülnék én is, ha bárhova velem jöhetnének.

A csempék között alig akad két egyforma. Némelyik fehér, némelyik inkább szürke. Abból is többféle árnyalat. Nehéz megmondani, melyik a szürke, melyik a fehér árnyalata. Vagy csak másképp éri a fény. Másik repedezett. Letörött egy darab-

kája. A fugázás teljesen elkoszolódott. Ha volt egyáltalán. Kéznyomok, maszatos tenyerek, ujjak lenyomata. Kosz. Cipőtálpredők, gumibarázdák fekete sziluettje. Fénye már szinte egyik csempének sincs. A falon kisebb négyzetek, a padlón nagyobb négyzetek. Ahol a két sor találkozik, ott fekete csempék. A fekete csempék egyformák. Egyformák a székek. Töröttek. Kényelmetlenek. Műanyag ülések inkább, nem is annyira székek. Alul egyetlen fémcső fut végig, arra csavarozták az összeset. A köhögés ütemére rázkódik valamennyi. Vagy ha valaki leül vagy feláll. Vagy előredől. Mindenki vagy leül, vagy feláll, vagy helyezkedik. Mindenki köhög. A fémcső végei lelógnak akkor is, ha senki nem ül a széken. Középen van a padlóhoz rögzítve az egész. Jó durván dolgozták el, vagy talán inkább sehogy. Detre megszámolja a székeket. Megszámolja a csempét maga előtt, amennyit forgás mozgás nélkül ültéből belát. Vagy állva. Megszámolja előbb a földszinten, aztán az emeleten, aztán a földszint egy másik sarkán, aztán az emelet egy másik sarkán. Van ideje megszámolni színük és helyük alapján, vízszintesen és függőlegesen, falon és padlón külön-külön, sőt még ellenőrizni is, ameddig meg nem hallja, hogy a nevéen szólítják, és akkor feláll és bemegy egy ajtó mögé. Sok ajtó mögé kell bemennie. Akad segítsége?, kérdezik az utolsó ajtó mögött. Itt lakik a fiam. Itt van magával? Jobb lenne, ha ő is bejönne. Most nincs itt, feleli Detre, Külföldi kiküldetésen van. Két hét múlva jön vissza. Meglesz addig valahogy, kedves Detre úr? Nem tudom, megleszek-e, mondják meg maguk. Van a fiának családja? Van. Akkor csak lesz, aki magára néz, nem? A menyem, mondja, de aztán másképp folytatja, Nem ér rá. Van elege a gyerekekkel.

A vasúti hídon egy helyütt két talpfa közt jókora lyuk tátong. Talán kifolyócsatorna lehetett valamikor az esőnek. De most már csak egy lyuk a valamiből a semmi-be. Le lehet dobni azon át egy jó nagy bazaltkövet is akár a vízbe. Detre azt mondja magában, hogy ott azon a ponton kezdődik el a pusztulás. Azon a lyukon át kipereg majd ez az egész építmény oda le a mélybe. Elolvassa az emlékmű tábláján a szöveget, a rozsdás, festetlen fémlapon éppen csak kivehetők a dombornymásos betűk. Nem lesz több vasúti ünnep itt már, mondja még magában. Elég egyetlen kicsi sebhely, hogy ne legyen többet ünnep. Lemondóan néz fel a telep házai felé.

Reggel a gépek sikolyára ébred. Nyitva hagyta éjszakára az ablakot. Valamennyit fekszik a paplanhuzat alatt még az oldalára fordulva, nyitott szemmel, aztán felkel és kimegy a szobából. A redőnyt féltent lehúzza hagyja. Benyomja a gombot a kávéfőzőn. A fürdőszobában a tükör előtt áll. Tésztaszerűen lötytyedt és fehér hasa fölött a két melle között a csúcsán állva piros háromszög indul a nyaka felé a gyér, őszes szőrszálak között. A karján csikarások, ahogy a hídhöz kifutó ösvény bozótosában elkapja egy-egy tövishes ág. Tövishes, ezt a szót mondja magában, amelyet errefelé nem nagyon ismer senki. Amikor a kávé lefő, előveszi a nagy bögrét. Hat adagot lögyből az edényben, tölteni kezdi, aztán megáll. Kicsit vár, nézi, nézi a rengeteg kávé, aztán tovább tölti. Amikor leteszi az edényt, akkor veszi észre, hogy rálötytyintett egy-két csöppet a papírokra az asztalon. Az íráson szétfut a sötétbarna félkört és foltot hagy maga után. Ezzel most már így kell visszamen-

nie. A bögrét kiviszi a melléképület előteteje alá, a nádasztalhoz és a székekhez. Az asztalon fekete körök a bögre aljától, ahogy a por odatapadt. A falon olcsó piaci mázelmányok hitvány keretekben. Valamikor régen, valahol egészen máshol ez pont ugyanígy volt. Detre mégis úgy ül le, hogy ne lásson rájuk. Amögött a szurtos bokor mögött van a széke, amely az utca felől ezt a zugot kitakarja. Nem is nagyon van más élő növény az udvaron. Itt-ott egy-egy halálra szánt, porlepte fűcsomó dacol a homokkal. Lekövezett járda vezet a háztól a melléképületig, és ugyanígy a kapuhoz is. A pereme élükre állított kövekkel kirakva, mintha azt mutatná, hol kezdődik a virágoskert. Csak itt a köveken túl se kert, se virág, csak homok, csak homok, csak homok. Abban meg egyedül a gaz nő. Néhol bokáig, néhol térdig. Már szürcsöli egy ideje a kávé, amikor hirtelen megáll nyelés közben, az arca elszürkül, elfintorodik. Akkor végül előre hajol és kiköpi. A gyomrához kap. Keserves arcot vág. Összegyűjti a nyálát és megint kiköpi. Köpköd egy ideig. Belenéz a bögrébe. Feláll, odalép a szurtos bokorhoz, a tövére önti a kávé. Szédelegve támo lyog be a házba.

Amikor odaér a hídra, egyetlen, hangtalan szárnycsapással hatalmas, kecses, fehér madár löki el magát a víztől ott lent alatta, hogy aztán kifeszített szárnyakkal suhanjon végig a meder alján, talán pár ujjnyival a víz fölött, a tükröképe meg ott alatta, a víz színén fut el vele együtt, mint valami jelenés, amely csak önmaga párja – talán hordoz valami jelentést az életre meg a világra vonatkozóan, de az is lehet, hogy nem. A hídról Detre sokáig bámul utána. A gáton egy, az ő korabeli férfi a kutyájával ugyanúgy. Amikor odaérnek a hídhoz, Detre megkérdi, Az milyen madár volt?

A gyógyszerár emblémás zacskójából kipakolja a dobozokat az asztalra. Nem is hallik az esztergák visításában a papír csörgése. Felteszi az olvasószemüvegét, nekiáll kisilabizálni, milyen javallatot írtak föl a dobozok oldalára a patikában. Az egyiket erre, a másikat arra tolja el az asztalon. Aztán egyszer csak abbahagyja, és felnéz, hogy hol is tart. Akkor nagyot sóhajt és leveszi a szemüvegét. Tép egy márkát a fürdőszobai tükrös szekrényből, golyóbisokat gyúr belőlük, a fülébe dugja. És akkor végre hallja a saját gondolatait legalább. A szobai szekrény soha ki nem húzott fiókjában addig keres, míg meg nem találja a gyógyszeradagoló tégelyt. Visszaviszi az asztalhoz, felteszi a szemüveget megint. Az adagolón felnyitja a hétfő reggel skatuláját, a dobozokból kivesz egy-egy levelet, mindegyikből kipattint amennyit kell, a szemeket belepergeti a skatulába. Mire az összes skatula megtelik, sokáig eltart. És akkor még a cseppek is ott vannak.

Harmadjára rántja be a kis elektromos fűnyíróját, amikor rájön, hogy még mindig a fülében van a vattadugó, azért nem hallja. Nem tart soká, míg végez, de a vezetékeket, a hosszabbítót azalatt is többször át kell helyeznie. Nem iszik kávé, se szódavizet, talál egy doboz rostos lét, ami még nem romlott meg, azzal veszi be a gyógyszereket, azt iszik a fűnyírás végén. A kertje a ház mögött nagyjából kétszer akkora, mint az udvar a házzal. Reménytelenül nagy a hosszabbítóhoz képest is. A meggyfák messziről láthatóan moníliausak. Nem sok van nekik hátra. És ott áll a

rozsdás kád, a régi hidroforos szivattyú, a régi előszobafal és még egy jó csomó lom, amelyet valamikor Detre meg a fia kihordtak a házból, de aztán onnan nem vitték már tovább. Majd ha hallják végre a saját gondolataikat. Majd akkor.

Egy csapat gyerek teker a híd felé a fürdőtelep lakónegyede felől. Detre a korlátnak támaszkodva elnézi őket. Talán a kitartó bámulástól indulnak meg felé. Várja, várja, hogy megérkezzenek. Mintha egy óvatlan mozdulattal szétzavarhatná a társaságot, megmered a vaskorlátnál. A világ minden elveszettsége benne van abban a meredt támaszkodásban, és kicsivel talán még annál is több a hangjában, amikor megszólítja az idegen gyerekeket. A Homályos utcán laktok? Nem ismeritek Detre Petit meg a kistestvérét? Nem szoktak ők is kibiciklizni ide tiveletek?

Mielőtt beül az autóba, megáll a melléképület előteteje alatt és elnézi a felfüggesztett mázolmányokat. Egyet végül lekaszt és a hátsó ülésre rakja. Két év alatt a por körülrajzolta a lefelé elnyúlt téglalapot. Detre azt latolgatja magában, vajon mennyi idő kell ugyanannak a pornak, hogy kisatírozza a keretet onnan. Vagy talán hogy besatírozza a bekerített mezőt. Az idő persze mindig rövid. És most már végképp nagyon-nagyon rövid. A rendelőintézetből nem haza megy. Első pillantása a parkolóban a képre esik. A háromórás úton menetközben, ha hátra-hátranéz, mintha valaki ülne az ülésen, akkor is azon akad meg a szeme. Amikor a sógornője meglátja, azt mondja, Ez volt a legkedvesebb neki. Detre azt feleli, Azt szeretném, ha mind nálatok lenne együtt, Irénke. Ahogy a sógornője végül elveszi, Detre még gyorsan odapillant, nem hagy-e szétizzadt tenyere foltot a hitvány fakereten. Kimegy a mosdóba, mert forog vele a világ. Öklendezni kezd, de nem öklendez ki semmit, csak még jobban megizzad az erőlködésben. A sógora vele megy a temetőbe. Sok sírt járnak körbe együtt. Rokonokét. Detre szüleiét. Végül a feleségéét. Vagy egy órát kapirgálnak ott ketten, összeszedik a szemetet, rendezik a sír közvetlen környékét. Azután még elüldögélnek egy lócán. Hegyoldalra fut fel a temető, Detre szerettei a tetejében nyugszanak, a lócáról jól szétlátnak a völgyön, a dombok tetejéig kanyargó utcákon, a dombtető erdején, amíg beszélgetnek. Azért ez a te Bálint fiad megérdemelne egy jó nagy nyaklevest, hallod-e, Dezső?, mondja végül a sógora. A feleségéről nem is beszélve. Aztán még azt mondja, Hallod-e, kettőnk közül én vagyok az idősebb, nekem kell hamarabb elpatkolnom. De nekem semmi bajom, le is kopogom, úgyhogy nincs neked akkora szerencséd.

A szerszámlakatos kisüzemet nagyjából két házhelynyi elvadult telek választja el Detre portájától. Pont ott áll, ahol a bitumenút emelkedőre döccen. A bokrok a látványt kitakarják, a hangokat nem. De Detre így is látja az overálos, munkásruhás embereket jönni-menni időnként. Látja őket cigarettázni az út szélén. Ha arra biciklizik, mindig jól bebámul oda. Pofás kis üzem, emlékezteti a maga munkahe-lyére, a maga munkájára. Az öröme, amit az ilyesmi helyeken érzett, a bánatára, amit az ilyesmi helyek megszűnése okozott neki. A zajjal persze más a helyzet. A szaggal. Vagy amikor valamit kiöntenek az udvarra, és az aztán szép lassan lecso-rog az ő portájára. Mikor a szomszédságból eljön hozzá egy ember az ívvel, ame-lyen aláírásokat gyűjt az üzem hatósági bezáratása érdekében, Detre elküldi. Utána

a szomszédok nem köszönnek neki. Nem köszönnek az üzemben dolgozók sem. Detre sem köszön így aztán senkinek. Mégis, benne attól otthonos jóérzés motoszkál, hogy embereket lát munkásruhában maga körül. Legalább attól az egytől, hogyha mástól semmitől nem is.

A híd oldalánál lépcsősor vezet le a vízhez. Mesterséges csatorna ez, a medrét úgy kotorták, néhol, mint itt, betonozott egy darabon a part is. Detre lemegy a lépcsőn. Elnézi, hogy valakik összefestették a híd alját valamivel, graffitinek szánták. Detre nem igazán tudja azonosítani, mi akarna lenni az ábra. Inkább arra gondol, hogy vajon hogy tudtak feljutni oda azok a valakik. Amikor feljön a hídhöz, egyből a sínek melletti csapásra bámul, az utcára a csapás végében. Zizegnek a kabócák és vartyognak a békák. De nincs arra semmi mozgás.

Azon a folyosón, amelyet a rendelőintézetből Detre utoljára lát, a széksort nem a közepén rögzítették. A vasrúd lábai a két szélső ülés alatt állnak a padlón. Nincsenek beledolgozva, csak úgy odaállították. Detre azt méregeti, hogy az állvány aljára hogyan hegesztették rá a merőlegesen elforgatott síneket. Hogy milyen hurkásan van az megcsinálva. Mintha valakinek a nyakát szorongatták volna, csak végre hegesszen már. Nemhogy örült volna neki, hogy van munkája. Az meg, aki szorongatta, annyira ugyancsak nem értett az ilyesmihez. Középtájról jó lett volna még egy sín, mert szemmel láthatóan is meghajlott a vasrúd, a középső ülések jóval mélyebbre süppednek a többinél. A padló itt is ugyanolyan sikálásokkal teli a sok türelmetlenül toporgó meg csüszkölő gumitalpú cipőtől, csizmától, a fene tudja, mitől. Azután azt mondja magában, hogy végül is őneki teljesen mindegy. Mindenkinek mindegy, hogy miféle környezetben várja az ítéletet. Legfeljebb a remény nem jut az embernek az eszébe egy ilyesmi váróteremben. Vagy hogyha igen, hát akkor nem arról.

Felébred három óra körül. Súlyos a csend, és nincsen hajnal sem még. Kutyák ugatnak bele az éjszakába valahonnét, máshol kakas kukorékol, de ami állandó, az a tücskök cirpelése. Mozdulatlan a hűvös sötétség. A függöny halkán emelkedik egy kicsit, és aztán halkán ereszkedik vissza. Kimegy a konyhába és lefőzi a kávé. A mosogató fölötti kis neonlámpa fehér fényében ül. A konyhaasztalon ott az összezárt mappa a leletekkel, meg a gyógyszeradagoló tégely. Amikor már elég ideje nézi, feláll, fogja a mappát és beviszi a szobába. A szekrény alsó rekeszének a fiókját kihúzza, beteszi a többi orvosi papír közé ezeket is, azután betolja a fiókot. Visszaül a konyhaasztalhoz, maga elé húzza a gyógyszeradagolót. Felpattintja a következő adag rekeszének a skatuláját. Megszámolja a gyógyszereket. Szemüveg nélkül nem sokra megy. És még ha lenne is, az összes dobozt végig kéne nézni, hogy melyik melyikbe való. És akkor még mindig szabadon lennének a szemek. Ha már egyszer kipattintotta a levélből. Először, ahogy van, telipakolva, viszszerakja a komplett dobozt abba a fiókba, ahol azelőtt tartotta. Újra előveszi és kirázza belőle a szemeket az asztalra. Fehér meg sárga meg szürke katonák. A nagyobb szemek elmennek tisztnek. Egy darabig ott áll még a csatatér felett. Aztán előveszi a mosogató alól a kukát, és belesöpri a hősöket, az árulókat meg az ellen-

ségeket is. Azt mondja magában, hogy fél nyolcig egy fél munkanapra való ideje van. Olyan idő, amikor végre hallhatja a saját gondolatait.

Reggelre már tudja, hogy a kert elejébe nádat fog telepíteni. Az hamar kitakarja a szomorú látványt. És akkor átköltözik a hátra néző szobába. Délelőtt felemeli a telefont és tárcsáz. A kisfiú veszi fel a kagylót. Adja az anyukáját. Detre elmondja a fiatalasszonynak, hogy mégiscsak szeretne tejet hordani újra. Aztán mielőtt letenné, még gyorsan beleszól. Lehet, a gyerekekkel megyek át a délután, Ilonka. Hogyha ráérnek a magáéi. Azután újra tárcsáz. Most a menyé veszi fel.

Detre a híd korlátjára dőlve nézi az óriási sötét felhőt. A borulást az ég alján. A gyanúsan fehér kis tépett foszlányt, ami a nagy borulás alján száguld erre őfeléje, jeget ígérve. Hirtelen nagy szellőkések jönnek. A szélső házsört túlról nem fűjják közelebb. Vasgörgők gurulnak odafent, a feje felett a felhők túlsó oldalán fel-alá. Detre csak vár és a sínek menti csapást bámulja. Amikor látja, hogy a zuhé elől már nem tud hazamenekülni, az elhagyott megálló felé veszi az irányt. Odahaza az ilyesmi bodegákba az ember nem kívánczik. Akár forgalomban vannak, akár nem, akkor is csupa mocsok a környék, odabent szemét áll, vizelet, ürülék. Az utasok is inkább kint várnak. Különb is, odahaza a lócákról felszaggatják a deszkát, és senki sem pótolja ki, mert egy hétig sem tartana. Amikor Detre belép a kicsi épületbe, csak port lát, a tető törmelékét, s csak nagyon kevés szemetet. Még a lóca is megvan. Most már ez az odahaza, mondja magában. Úgy áll, hogy a lyukas tetőn ne órá verjen be az eső. És hogy kilásson a sínek felé, a sínek menti csapásra. Hogy lássa a semmit maga felé közeledni, s aztán tőle távolodni azon az ösvényen a kezdődő felhőszakadásban.



G. ISTVÁN LÁSZLÓ

Üres körték

*Az üres körték foglalatát
benőtte a fű. Ártéri képlet. A posványillat
nem a tájból, hanem a bőrödből
árad, szaga mégsem riaszt, csak
eltántorít attól, hogy emberek közé
menjél. Mocsár a tudóban, a belekben.
Talán egy béka is lakik ott, ahova
nem látsz. Reggelente fortyogás,
lassú erjedés a délelőtt. A gondozónő
hűvös keze jégvigasztalás. Ha
kóstolod, gombaízű. A
kásás fagyalt meg nem mért
lázat csillapít. Itt átgyógyulsz a
sírba, úgy száll el a
forróság, mint a köd, szemhéjat
nyugtatóan marad mégis tiéd
két hideg pénzdarab alatt.*

Intézeti otthon

*Az intézeti otthonban a gyereksírás
mintha a vízvezeték hangja lenne, nem
lehet tudni, hol nagyobb a nyomás. A
fejemre próbálok egy vécécsészét. A
porcelán öble, mint a keményre nőtt méhfal,
víz sincs benne, nem tudom, melyik irányban
kell megszületni. Mintha több lenne a fürdő-
terem, mint a háló, pedig itt senki sem tiszta.
Morzsák és kenésnyomok az ágynemű nélküli
ágyon, a szaros kezek a legritkább esetben
zavarnak. Megkülönböztethetetlen, amit eszünk
meg amit kizarunk. Ha ma is lesz álmom,
akkor nem bánom, ha bepelenkáznak. Csak ébredés
után sosem tudom eldönteni, gondozó vagyok,
vagy ápoló. Álmomban minden bűs, mint a morfium
a vérben. A múltat újra lehet játszani. Euforikus
rohanás egy találkozóra. Az ölelés pillanatában
határtalan öröm, mikor ágyékom átszúrja
a kötőtű, amivel majdnem kikapartak.*

ZÁVADA PÉTER

Peremvidék

*Semmi sem ismétlődik ebben az otthontalanságban,
csak a napszakok, formák idegensége,
hogy egy makacsul sötétedő zsibbadtság peremén
nincsenek szavaim arra, amit majd látni fogok.*

*Még a domboldalban sorakozó szélérőművek se
ismerősek, pedig mintha csak egymás fehér,
forgó árnyékai volnának, pláne az, amit nem
emberi kéz alkotott.*

*Naivitásom a kukoricással, nyírfákkal szemben
zavarba ejtő. Bármit elhiszek ennek a szántóföldnek:
tömegsírokat, magányos, talajból kiforduló ekevasat,
sáros történelmet.*

*A fák kicsavarodva, fájdalmas szögben
hajlanak meg. Ha vissza akarnám követelni
képzelt szimmetriájukat, el kéne felejtennem
mindazt, mit erről az autópálya-lehajtóról tudok,
ami megtörténik velem a szalagkorlát javaslati nyomán,
amit hagytam, hogy a jelzőtáblák elkövessenek ellenem.*

*A sebesség nélkülünk céltalan út és kihatászatlan
idő függvénye, melyet arra tartogattunk,
hogy közelebb kerüljünk ahhoz, ahol helyünket
mindvégig érintetlenül hagyták, és hogy érkezésünk
így se tűnjön majd föl senkinek.*

*Hányszor könyörögtük magunkat át
jelentékenynek tűnő terekbe, hányszor lógattuk
beléjük kézfejünket, lábunkat, túllépve a láthatatlan
határvonalat anélkül, hogy a hely tudomást vett volna
rólunk, hogy befolyásoltuk volna elrendeződését,
erőinek vektorait, a tárgyak alkonyulását,
felületük lassú sötétedését.*

*Mennyi munka fölkapaszkodni egy
töltéslábon, hogy aztán megpillantsuk a túloldal
hiábavaló ereszkedését. Mennyi munka
visszasüllyedni ugyanarra a zsombékszigetre,
ahonnan egykor emelkedni vágytunk.*

*A napok lefűkeznek, és végül megtorpannak,
de mi tovább száguldunk egyenes vonalú,
vízszintes zuhanással, míg ott nem áll valaki,
hogy feltartóztasson, vagy szenttelenül
letagadja becsapódásunk.*

*Vagy épp egy helyben állunk, és csak sűrűlünk
a múltba zuhogó idő ellenszelében: másodpercenként
magával ragad belőlünk egy darabot, egyre csak
foszlik a hús rátapadva a percek érdes felületére.*

*Tudom, valahol az idő mélyén összehordanak
darabjaimból egy testet, aki megszólalásig
hasonlít rám, de nem én vagyok.
Ahogy mindnyájunk jövőjében némán
várakozik egy pillanat, mely minden előjel nélkül
egyszer csak ott terem, karnyújtásnyira,
kifeszítve a sövény és a meggyfa törzse közé:
alig látható fonalán megcsillan a fény.*

*Elbeszélni egy utazást, hagyni, hogy vonakodva
fölidézzon minket egy város, vagy felejtessenek el
az árkok, a vadátjárók, éljünk egy hozzájuk képest is
távolabbi múlt időben.*

*Egy régmúltban, valaha volt hétköznapi
álfalai közt, álmennyezete alatt,
mintha számútana, mi mikor történt,
milyen szándékkal és kimenetellel.*

*Itt leginkább engem fed föl, ami arra hivatott,
hogy eltakarjon, mi megóvhatna, most kíméletlenül
ellenem szegül, ez a redőzetlen homály,
ahogy váratlanul beszakad, épp ott állok,
ahol elfolyik az éjjel magzatvize.*

A franciakert

*Megkönyékezi az éhség a lomha testeket,
kibéleli őket szelíd önzésével, de hívogat
a zúzott kővel, emlékekkel felszórt pást,
a franciakert, hol a geometria esemény,
homlokzat és sövény hűvös egyensúlya.
Kimozdul, billeg, lázad maga ellen.*

*A fokozódó hőségben a kőkorlát széle
mintha elforrna, a cserjesáv még határol,
zölden izzik, ahogy tövét a nap perzselni kezdi.
A kőgalambok közt valódi gerlek. A magokat
apró kavicsokkal együtt nyelik, őrlik, kiválasztják,
míg maguk is szoborrá nem kövülnek. Bár a beléjük
képzelt mozdulatlanság a bámészkodónak sem volna
öröm, aki most megdermed, épp azt veszíti el,
amiért csodálják: színeit és mozgékonyágát.*

*De mi még mozgunk: két eltévedt,
egymásnak pattanó labda a kavicsos páston,
kiket a dél már a főépület előtt talál,
a bejáratnál árnyékos loggia fogad,
és körben, agyagedényekben illatos citrusok.*

*Harang kondul, ebédre hív, de az egyre
fokozódó éhség miatt figyelmünk, mint a hég,
leválik a kondulásról, a citromokról, és a belső,
elképzelt kertre vetül. A kastély, a gazdasági
épületek, a hippodrom, a napon felejtett
lószerszám homályos kontúrjai közé az ebédlő,
a tányéron gőzölgő leves eljövendő képei vegyülnek.*

*És a gyümölcsök a valóságban talán nem is
léteznek, miközben gondolatban már az asztalt
üljük körbe. Saját jogon csak akkor lehetünk jelen,
ha a bokrok távolságtartásukkal elismernek,
ha mint egy szervezetbe, berendezkedünk
ebbe a kertbe, és sétáinkkal könnyű rést vágunk rajta,
mely saját anyagával lazán összetartja.*



Nincs happy end

Péter randi előtt légfrissítővel fújta be a hónalját. Családjában mindenki fogáshoz verte a garast, ő sem költött tehát márkás dezodorra a kártérítésből, amit tegnap utalt át számlájára a vadásztársaság. A bükkösből föltévedt szarvasok ugyanis Péter konyhakertjében is lelegelték a cukorborsót, megrágták a gyümölcsfák rügyeit. Te-le volt a falu panasszal a veteményesek feldúlása miatt. A károsultak tehetetlen dühükben irigykedve szapulták a falu tőszomszédságában elterülő, ki tudja, hány hektáros birtok ritkán mutatkozó pesti tulaját is, aki hírből sem ismeri a földművelést, mindössze a terület után neki járó állami támogatás miatt nevelgeti méretes parcelláján egész évben a parlagfűvet. A gyommal benőtt, gizgazos parlagtól kőhajításnyira lakó Péternek taknya-nyála összefolyt allergiaszezon idején, de önmagának is be kellett vallania, hogy túlontúl tetszik neki a spekuláns valódi bőrléses luxusautója. Péter sokáig egy leharcolt verdával járt csajozni a közeli városba, a múlt hónapban azonban darabokra tört menet közben a differenciálmű. Kisebb vagyont kellett volna fizetnie a javíttatásért, úgy döntött tehát, hogy a csaknem negyvenéves Zsigulit inkább alkatrészenként értékesíti. A roncsok utolja ma délelőtt landolt a MÉH-telepen. Péter az árából vette meg többek között a markáns illatú légfrissítőt.

Helyközi buszjáráttal menni egy randevúra akkor igazán macerás, ha a szomszéd Izidor bácsi könyörületből kölcsönadja Péternek a kilencven százalékos utazási kedvezményre jogosító mozgássérült-igazolványát. A fiú színészi képességeit alaposan próbára tette a manőver. Beható anatómiai ismeretekre tett szert, miközben az öregúr segítségével begyakorolta a sclerosis multiplexesekre jellemző testtartást és mozdulatokat. Péter hősiezen himbálta felsőtestét a szánakozó tekintetű buszsofőr szeme láttára, s úgy húzta maga után jobb lábát, hogy már-már féltetni kezdte a kopástól új cipőjét, melynek felsőrésze éppúgy valódi bőrből készült, akár a pesti ember autójának üléshezúzata. Milyen jó, hogy kevesek által ismert jöttmentként a lebukás veszélye nélkül komédiázhat itt.

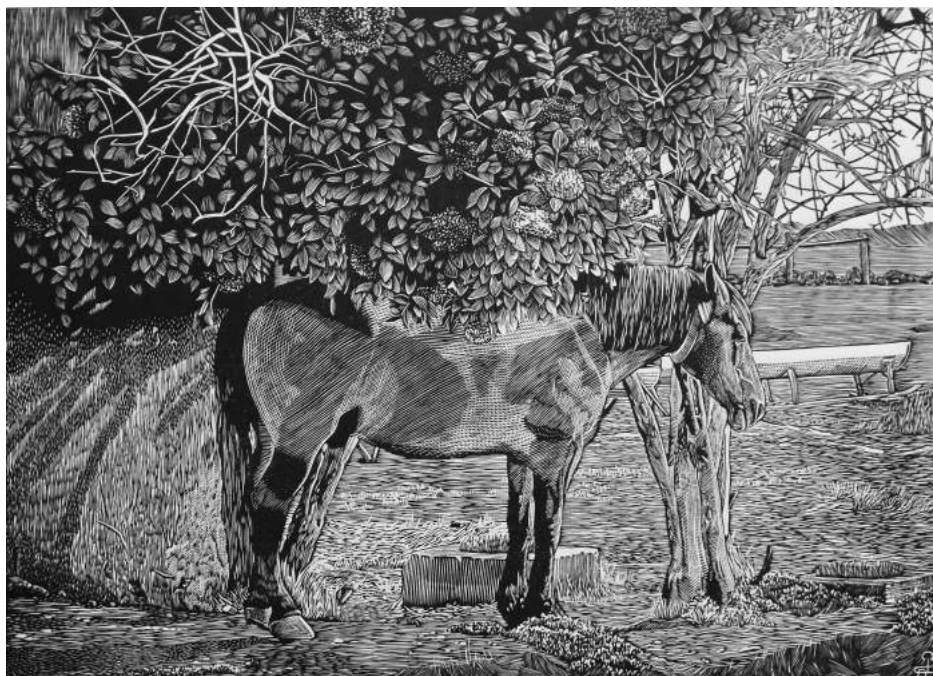
Amint a busz ablakából a visszafelé suhanó tájat pásztázta, egy épülőfélben lévő víkendház láttán egyszeriben felerősödött Péter krónikus hiányérzete. Nem volt ő mindig őstermelő. A tankötelezettségi korhatár elérése után egy építkezésen helyezkedett el culágerként. Eleinte nem akart hozzányúlni az italhoz, de a kőművesek rendszeresen kicikízték józan élete miatt. Idővel célt értek. Péter egyik délelőtt mámoros fővel, a munkavédelmi szabályokat figyelmen kívül hagyva próbált egyensúlyozni az állványzat legfelső szintjén. Csodával határos módon maradandó károsodás nélkül megúsza a zuhanást; mindössze néhány horzsolás és enyhe, ám szűnni nem akaró derékfájdalom emlékeztette őt a malőrre. Az elvégzett komputertomográf-vizsgálat nem mutatott ki szervi eltérést, az eredményt közlő szakorvos pedig arra biztatta Pétert, szokjon hozzá az éppen elviselhető sajgás-

hoz. Ez olyannyira jól sikerült a fiatalembernek, hogy amikor hosszú évekkel később Izidor bácsi tanácsára kipróbált egy kínai balzsamot, s az kifejtette áldásos hatását, Péter lelkében egyszerre furcsa úr támadt. Sokáig nem tudta hová tenni a makacs, lebegő érzést. Egy délutáni szieszta alkalmával, a szemközti porta felől érkező gyereksírás hatására ismerte fel hirtelen, hogy az időközben alapértelmezetté vált lüktetést hiányolja hetek óta önnön derekából.

A megbeszélt találkahelyen Péter nem figyelt fel rögtön az őt méregető, hófehér hajú nőszemélyre. Ült a Deák-szobor melletti padon, szórakozottan szolgáltatt önnön pólója alá, ellenőrizve, a légfrissítő aeroszol a verejték szagával keveredve milyen illatkombinációt eredményez. Az idegen nő azonban egyre közelebb jött a padhoz, növekvő elképedéssel szemlélve a fiún lötyögő, kockamintás nadrágot, mely csupán a kantárnak köszönhetően nem csúszott le róla. A végre felpillantó Péter döbbenten konstata, hogy a jövevény ősz frizurája ráncatlan, fiatal arcot koronáz meg. Felmerült benne, hogy talán albínóval hozta össze a sors, a lány szemei azonban nem pulzáltak vörösen. Péter nem is igen csodálkozott, amikor a különös teremtség minden teketória nélkül leült ő mellé a padra, s köszönés helyett ömleni kezdett belőle a szó. A csaj arra kérte a fiút, hallgassa meg a történetét, s ha azután is zavarják őt a hófehér tincsek, mondjanak egymásnak istenhozzadot. Moziba pedig semmiképp ne menjenek, mert a lány dramaturgnak tanul, s már a nyitó képsorokból következtetni képes egy film végkifejletére, ergo agyonunná magát a vászon előtt, miközben csámcsogva zabálná a pattogatott kukoricát. Egyébként egyetlen, számára emlékezetes perc alatt őszült meg néhány éve. Születésnap buliba sietett éppen, s az utat oly módon akarta lerövidíteni, hogy tiltott helyen próbált átvágni egy vasúti pályaszakaszon. Az automata váltóberendezés hirtelen működésbe lépett, s a sínek foglyul ejtették a gyanútlan lány egyik lábfejét. Széleseben közeledett feléje az öt órás intercity, s amíg nagy ügyvel-bajjal sikerült végre kilépnie a szandáljából, a csaj megjárta a halálfélelem magasiskoláját. Otthon aztán belenézett a tükörbe, és nem hitt a szemének. Számosan akadnak a városban ma is, akik azt hiszik róla, hogy valamiféle extravaganciától vezérelve hidrogénezte a haját. Olykor előfordul az utcán, hogy a megvető pillantások miatt küzdenie kell a gravitációval, nehogy a föld alá süllyedjen szégyenében.

Péter hallotta is, nem is reménybeli partnere elbeszélését. Tekintete időnként a lány túlméretezett lökhárítóira tévedt, s olyankor elviselhetetlenül kanosnak érezte magát. Arra gondolt, a vadásztársaságtól kapott kártérítés fedezné legalább egy vad éjszakájukat, már-már kínosan hosszúra nyúló hallgatás után félszegen azt javasolta tehát a csajnak, vegyenek ki szobát az egyik panzióban. A leendő dramaturg figyelmét azonban nem kerülte el Péter sutasága. Vetett egy pillantást a bő, kockás gatyára, s az az érzése támadt, hogy egy madárijesztővel társalog. A fiúból különben is olyasfajta illat áradt, mint amilyen a toalettben semlegesítik a kellemetlen szagokat, nagydolgot követően. A lány mégis tapintatosan kezdte mondanóját. Halálközeli élményének hatására sok mindent átértékel az életében; többek között azt is megtanulta, hogy a valóság az események megjósolhatóságát illetően jótányit sem különbözik a mozgóképtől. A jelenlegi szituációból kiindulva pedig ő nem látja a happy end lehetőségét kettejük számára.

Péter elfancsalodva meredt a hófehér hajú lányra, aki ezúttal nem talált vigasztaló szavakat. Aztán a szoborra bámult, mintha Deáktól várna segítséget. Komfortérzete furcsamód helyreállt, hiszen az egészen eddig hiányolt fájdalomhoz nagyon hasonló érzés kezdett motoszkálni zsigereiben. Mielőtt köszönés nélkül faképnél hagyta ezt az értelmezése szerint frigid bestiát, elhatározta, hogy nem játssza el újból a buszsofőr előtt a kriplit, inkább stoppal megy haza. Még az is lehet, hogy a spekuláns invitálja majd be valódi bőrüléssel luxusautójába. De ez már túl szép lenne ahhoz, hogy igaz legyen.



NAGY KATA

Kellékvers

Az írás nem társas műfaj.

*Dolgok, amiket írás helyett csinállok,
amikor nem vagy itthon:*

Kiengedem a fürdővizet.

Nézem, ahogy megtelik a kád.

*Felveszem a kedvenc ingedet,
a cserszömörce fantázianevét.*

*Nyitogatom a hűtő ajtaját.
A víz kihűl.*

*Később felpróbálom a menyasszonyi
ruhámat, a fátylat, amiről nem is tudsz,
végül a gyűrűt.*

*Eltervezem, miket fogok kérdezni tőled,
ha bebújsz majd mellém. Megvárom, hogy félálomba
merülj.*

Emlékszel Velencére?

Emlékszel Lisszabonra?

Emlékszel a Vénuszra, felszínén
az embertelen forróságra,
a mi vörösiszap-katasztrófánkra?
Abban a prehistorikus porban fogant
a szerelem. Lemosni sose tudjuk.

Rubástul ülök a kádban.

Éjszaka, egyedül

*Örvénylik nélküled az éj,
kedves festményünkről kironrt
az éhes tenger. Démonok útvefűrója eléri
bázunk talpazatát.*

Beomlik alattam az álmom,

*Porzik a mező, futok mint a tűz,
téged kereslek az üszkös sás közt,
viszem a kis ékszerdobozt, melyben a karikagyűrűk
ígérete pihen, de olvad az arany, felforr
a tenger gyomorsava.*

*Végre hazaérsz. Bőröd balzsama enyhít
az égésnyomokon, lélegzésedtől szilárd lesz az arany,
ázsias tekinteted visszatereli az éjt, a tengert, az örvényt
a keretbe, mert a nappali fény szövetségese vagy,
törhetetlen lámpás.*

TOROCZKAY ANDRÁS

Tükör

*Fogkrémet kenek az arcomra,
borotválkozom, mint apa. Csak én fésűvel.*

*Fésülnek, húzzák a bajam.
Papa könnyörög, induljunk,*

*vár az iskola. Húzom – Donald kacsás
rágógumi – az időt.*

*Fogom a kezét. Piac utca,
vörös függöny, fekete-fehér tévé.*

*Kikapcsolt, sötét üvegén figyelem,
ahogy állok a lakásban.*

*Kávéskanálban görbülő arcom,
a felnőttek beszédét hallgatom.*

*Játékbolt kirakatának üvegén
egy GI JOE és egy templomköz.*

*Játékból kút mélyére köpök
Toroczky nagymamánál.*

*Belenézek az ő fürdőszobatükrébe is.
Tíz éve nem nézett senki abba a tükörbe.*

*Az egyik szekrényben találok kézápoló krémet.
Mamát vajon ki ápolhatja most?*

*Elképzelem a tükreben, hogy nem vagyok.
Vagy mikor apa tükörbe néz minden második bétén*

*bányás után, eszébe jut a folytatás? Eszébe
jutottam valaha ilyenkor? Eszébe jutott*

*a pék boltjának ajtaján keletkező tükörben anya?
Elképzelem, hogy anya vagyok, aki iskolába menet*

*rápillant saját magára. Haját igazgatja.
Vajon kire akar hasonlítani? Talán csak saját magára.*

Végül mindenki saját magára szeretne hasonlítani.

NYILAS ATILLA

Az ékesszólásról

SAFARI

I.

*„Háromezer-négyszázhetvenhetes számú
Steinmetz Miklós úttörőcsapat, vigyázz!
Fogadás balról (vagy jobbról?), zászlónak tisz-te-legi!”
Elöl valami bókuszpókusz, látni nem lehet,
aztán zúg a bután fenyegető „rendületlenül”.*

II.

*Volt ellene bármi kifogásod?
Érthetetlen volt, de már akkor sem akartál
feltétlenül mindent érteni.
Kivetted belőle a részed,
és nem váltott meg a benned bujkáló rosszkedv.*

III.

*Képzeld el egy vetélkedőt,
amit óráközi szünetben tartanak,
és a tanulók az állami propaganda híreit*

*hallgatják, ismételtetik,
az elvárt módon fejtegetik rajta.*

IV.

*Az elvárt módra rá tudtam érezni,
ha valamihez, ehhez volt érzékem,
választhattam jutalomkönyvet egy kupacból,
kitűnt belőle a Winnetou első része,
amit én vesztettem el, és így most visszakértem.*

V.

*A tanári kar közreműködésével
hetek óta sulykolják nekünk,
rádión élesítik a riadóláncot,
ki telefonon, ki gyalog, és aztán
össze is kell gyűlni, de minek.*

VI.

*Ez az első eset, hogy Mamáék
hiába szölongatnak, nem fordulok vissza,
igazam hamis tudatában – és az is
akkor lett volna, hogy az egyik lány
osztálytársam hátulról tökön rúgott?*

VII.

*Üldöztek, és én leráztam őket.
Gyors voltam és leleményes,
oda rejtőztem, ahol nem kerestek,
folyosói szekrénybe, női vécébe,
és győzelemként éltem meg.*

VIII.

*Egész csapat kölyök loholt a nyomomban,
át a téren, be egy lépcsőházba,
a túloldalon ki, vissza a következőben,
és megint ki, aztán valahova elszaladtak
fölöttem, mert már ott bújtam a lépcső alatt.*

IX.

*Tóth Karcsi a tornaórai iskolaköröket
úgy futotta, mint egy isten. „Rátapadtam”,
mozgását figyelve javítottam technikámon –
mostanában is többször magam előtt láttam,
amikor gyorsítottam (és legutóbb a világhálón).*

X.

*Dézi Gyuri bácsinál az órák egyik fajtája,
hogy képzeljük azt, kitört az atombáború,
és csak annak van esélye túlélni, aki időben
elér egy metróállomásra, aztán csak rójuk
a tornatermi köröket üvöltő diszkózenére.*

XI.

*Elszörnyülködve hallgattuk leírását
az egészséges emberrel szembeállított,
nagyhangú „presszókirályról”, aki munka
meg sportolás helyett csak iszik, dohányzik –
az lettem, mint jóval később konstatáltam.*

XII.

*Állítólag annak a srácnak már nem él
az édesapja, vagy legalábbis külön,
és mert nem bír vele, az édesanyja bízta meg
Dézi Gyuri bácsit, hogy tegye helyre,
aminek én csak a kifejeletét látom az iskola előtt.*

XIII.

*A felmentettek, e kétes, enyhén megvetett
népség se vonhatja ki teljesen magát
a sportból, az öltözői padok egyikén
kucorogva – nagyon helyesen –
sakkjátékkal köteles múlatni az időt.*

XIV.

*Az iskola elhanyagolt kispályája mellől,
fölszámolva egykori rejtekhelyeink,
a gatz és az elvadult bokrokat kiirtják,*

*és Dézsi Gyuri bácsi irányításával,
aktív részvételével új sportpálya épül.*

XV.

*Tornaórán minket is dolgoztat,
lelkesen kubikolunk,
és ez hozzájárul abhoz,
hogy életünk hátralévő részében
ne ijedjünk meg a fizikai munkától.*

XVI.

*Ő a vakáció idején is ott van,
nap mint nap látom az erkélyről,
egymaga lapától és talicskáz,
félmeztelenül a tűző napon,
izmos, mint Odüsszeusz apám.*

XVII.

*Órákig fociztunk, és nyertünk
egy-egy üveggel, páragyöngyök
a csavarodó sávokon. Nagyapám szerint
olyan az íze, mint a „fagifornak” –
nem tudom, mi az, de nem lehet rossz.*

XVIII.

*Nincs görkorim, de azért szoktam,
ha kölcsönad valaki.
A lányé, akivel majdnem „jártam”,
ott porosodott évekig
Mamáéknál, mire visszaadtam.*

XIX.

*Vagy harmincan lehettek, kerítettek be
az iskolaudvaron – volt egy pillanat,
amikor még el lehetett volna futni,
de a lányokkal, akik hátrébb álltak
és lassabban ocsúdtak, akkor mi lesz?*

XX.

*Operába mentünk, bérletünk volt,
sokat nevtünk, bohóckodtam
a kisleánynak és édesanyjának,
és azt hittem, vicces, hogy az erkélyről
a földszinten ülőkre szórom a morzsát.*

XXI.

*Mennyire volt más az operák
kiöltözött, előkelősködő világa,
mint a postahivatali félhomály,
ahol évekre rá összetalálkoztunk,
épp mindketten ott dolgozóként?*

XXII.

*Én igen, és ő talán nem,
aztán amikor már biztos igen,
majdnem, de az utolsó pillanatban
viszolygást keltett a nyála bennem,
amint vajaz zsemlyébe harapott.*

XXIII.

*Feltűnősködtem, ahogy ez szokásom volt,
héjastól ettem volna a citromot,
de nem bírtam lenyelni, a számban forgattam,
aztán amikor már folydogált belőle,
a tenyerembe engedtem, és onnan a padba?*

XXIV.

*Házi feladatként ködös történetet fogalmaztam
versbetéttel, amely úgy végződött, hogy „...ön
akár angyal, akár ember, / mindenki hülye a földön”,
és hiába szabódtam, fölolvastatták valakivel órán
a jelessel jutalmazott „tehetséges, öntelt írást”.*

XXV.

*Körülményeskedő szerelmeslevelemmel
írói sikert arattam: iskola után
megdicsérte osztálytársam, hogyha egyszer ő,*

*biztos engem kérne, az imént olvasták fel
itt a sarkon, elég népes közönség előtt.*

XXVI.

*Egy időben folyton lányokkal lógtam,
mindig nagyon hamar „kész volt a leckém”,
négyen-öten-hatan lehettek, „barátnők”,
és közöttük én az egyetlen fiú,
lánybandával róttam a tereket.*

XXVII.

*A Bártfai utca környékén, talán a Zámorin,
gondosan a kocsit szélére söpört avarban
gázoltunk, hol jobban, hol kevésbé szétrugdosva,
és közben kórusban, teli torokból kántáltuk:
„Zsén-siná, zsénsiná, piná-piná háááná!”*

XXVIII.

*A ház előtti alacsony kerítés tetején ülve lógáztuk a lábunk,
hirtelen felbolydult a csapat, sorra ugráltak le a lányok,
és rohantak előlünk be a lépcsőházba, én utánuk,
úgy tartva a kezem, hogy rögtön nyomjam befelé az ajtó
üvegét, és már hallottam is izgalmas csörömpölését.*

XIX.

*Ők egy időben a szemben lévő házban laktak,
reggelente engem is vittek kocsival,
rendszeresen arra ébredtek, hogy nyomom a kapucsengőt,
elbújtam a földszinten, és ijesztgettem őket,
míg az ügyvéd apa egyszer rám nem ripakodott.*

XXX.

*A trabantoknak álmos hangulata volt,
furán a kormányrúdból kiálló váltója,
reggel illata, szabottár nyugalma,
kompromisszumkész lelkülete,
szocializált zamata, lidokain íze.*

XXXI.

*„Nekem a legjobb az pont megfelel” –
ez az apa mondása volt, amit a fia is átvett,
de nem mindig sikerült eszerint élniük,
például egyikük se költő, pedig e téren ez
a legjobb, ami nekem éppen megfelel.*

XXXII.

*Egy ünnepelt hősből hasonlatosan,
hölgykoszorúval érkeztem a rendelőbe,
onnan hívbatták föl a munkahelyén anyámat,
összevarrták vagy -kapcsolták a sebet,
a múltkor megvolt még a nyoma könyökömön.*

XXXIII.

*Schmidt Jancsi Casanovának nevezgetett,
ami hízelgő volt rám nézve, de nem volt igaz,
inkább mintha a lánypajtásuk lettem volna,
vagy udvartartásuk bolondja, öleb,
így tűrhettek meg maguk között,*

XXXIV.

*„nemtelen” lények lehettünk egymásnak,
főleg én nekik, háremőr, androgün,
kisdzsoli tőlem piszkos kanasztájukban,
meg a szívem se volt szabad
a regresszív első szerelem miatt.*

XXXV.

*Schmidt Jancsi hat év körüli öccse
már akkor „csöves” volt,
amikor én még alig ismertem,
nem is igen értettem a szót –
mondom, nehezen értem.*

XXXVI.

*Az egyik lány fölment a másikékhoz,
hogy a bátyja beszűkítse a farmerét,
és azt beszéltek, egyből lesmárolta –*

*úgy képzeltem, magán vihette,
tehát a varráshoz le kellett vennie.*

XXXVII.

*Többször álmodom a csőnaxis lányról,
hogy ostorral parancsolok neki,
rá-ráhúzva a fenekére, talán mert
dús hajával oroszlánra emlékeztet,
mint a Piramis 1 borítóján a nő?*

XXXVIII.

*Ahogy múltak az évek,
úgy tapasztaltam, hogy előbb vagy utóbb,
de valamikor minden nő ideje eljön,
egyszer még a legvisszataszítóbbnak érzett is
érdekelni, vonzani fog.*

XXXIX.

*Mint az a molett lány, aki pénzt „lopott” otthon vagy hol,
megébezett, szeretett volna venni egy kétforintos szendvicset,
elvett egy ötszázast, és a szülei kérésére
az iskola nyilvánossága, az egész „úttörőcsapat” előtt
fosztották meg piros nyakkendőjétől.*

XL.

*Fehér ingben mentem, de nem sötétkék vagy fekete nadrágban,
hanem a Jugoszláviában vett, nekem tetsző, keki Safariban,
és tényleg nem értettem, mi a baj a színével,
osztályfőnököm kérdezte, mi van, ha kiszólitának, biztos előre tudta,
hogy jutalomkönyvet kapok, s én ráztam a fejem, á, dehogy.*

XLI.

*Most borítsunk fátlyat első iskoládra,
éppen úgy ne lássuk, ahogy te sem láttad,
nem tudtad, mi van, csak valami nem stimmelt,
valami elromlott, és kellemetlen volt –
azt a hat évet mintha lepel takarná.*

kilátó

HÁY JÁNOS

Nincs van, de nincs van

ERDÉLY MIKLÓS

A magyar irodalmi tradíció fő sodra mellett, afféle elfeledett kis patakocskaként csordogál az avantgárd. Ma sem ritka vélemény, hogy abba a megbüdösödött vízbe csak azok az alkotók lépnek, akik mondjuk nem tudnak rendesen formában írni. Merthogy a formahű költészet még mindig az irányadó a magyar irodalom terepén, szemben a nyugati világ költészetével, ahol úgy néznek a formakövető versekre, ahogyan mi nézünk a hagyományörző huszárokra, a gyerekek örülnek nekik, a felnőtteknek meg van sör meg pálinka a büfében.

Az avantgárdot többnyire nem a kísérletezés, az új formák, új gondolatok és újszerű világmegközelítések terének szokás tekinteni, hanem a dilettánsok gyűjtőhelyének, ahol azok a tehetségtelenek bandáznak, akik a művészi életmódtól vannak lenyűgözve (ami nagyvonalakban a naplopást, a mértéktelen alkoholfogyasztást és a saját magunktól való lenyűgözöttséget jelent), de amúgy a költészet nyelvét nem-hogy nem beszélük, de még csak nem is makogják. Akik csak azért fikázzák a formákat, mert valójában a jambust és a trocheust sem tudják megkülönböztetni, és ha rájuk pirítanak, azt mondják, ha az első szótagot elnyelem, akkor minden jambikus vers trochaikus, és épp ilyen logikával minden trochaikus vers is lehet jambikus, szóval ez a megkülönböztetés mondvacsinált, arról nem is szólva, hogy ki beszél úgy, hogy titítitítitá, vagy tátitátitáti, netalántán tititá, tititá, tátá.

Amikor kezdő íróként szabadverseket küldtem folyóiratoknak, ha egyáltalán választ kaptam, az olyasmi volt, hogy írjak szonetteket és azokat küldjem el, vagy néha afféle levél jött amúgy nem agresszív szerkesztőktől is, hogy mit képzelsz maga, ennek se füle, se farka. Az irodalmi avantgárd valami olyasmi még mindig, mint a fürdőgatyás ember a nudista strandon, hogy seperc alatt el kell tüntetni, mert csak bezavar a képbe. Kondor Béla, Erdély Miklós legközelebbi barátja, az ötvenes, hatvanas években a tanultság gőgével örökösen leiskoláztatta Erdélyt az avantgárd miatt, amit ő, s ebben a véleményében nem volt egyedülálló a képzőművészek körében sem, csak afféle ócska és igénytelen divatnak tekintett, s még véletlenül sem gondolta azt, amit Erdély, hogy az avantgardizmus „szünet nélkül a mágikus és a klasszikus (racionális) gondolkodásmód vegyítése, azaz az ember magasabb rendű képességeinek kibontása”. Kondor, a képzett grafikus és festő, nyilván azt gondolta, aki nem tud rendesen rajzolni, abból aztán semmit nem lehet kibontani, magasabb rendűt meg végképp nem.

Még a legismertebb alkotót, Kassákot sem övezte egyöntetű elismerés. Inkább csak irodalomszociológiai és hatalmi megfontolásokból engedték be a *Nyugatra*,

hogy ne váljon az amúgy konzervatív lap esküdt ellenségévé. De a szerkesztők megmosolyogták a költő helyesírását, Karinthy egész novellát szentelt annak az embernek, akinek lehetősége nyílt újra leélni az életét a végétől az elejéig, tehát visszafelé, s ennek az embernek egyetlen élettanúság jutott, „hogy Kassák Lajos verseinek hátulról visszafelé olvasva éppen úgy nincs értelme, mint elülről hátrafelé” (*A tanulság*). De a klasszikus avantgárd még mindig jobb helyzetben volt, mint a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas évek neoavantgárdja, mert ott voltak Kassák folyóiratai (közülük legalább egyet, a *Ma* címűt, mindenképp érdemes kiemelni, 1916–1925), amelyek otthont adtak ezeknek a műveknek, s az ideverődő szerzők mégiscsak megmutatkozhattak, s a baráti összejöveteleken közösen pocskondiázhatták a formahűségért lelkesedő kollégákat, a nyugatos öregeket s a nyomdokukban járó fiatalokat, József Attilát vagy Szabó Lőrincet, a népiekről már nem is beszélve.

A neoavantgárd alkotói a klasszikus avantgárdokkal ellentétben tulajdonképpen be sem tudtak lépni az irodalom terepére, a munkáik megjelenítése eleve lehetetlen volt, emiatt a művek hevenyészve maradtak fenn, ha egyáltalán fennmaradtak, s kései, szórványos megjelenésük is érintetlenül hagyta a magyar irodalmi fősodort. Visszahatni már nem tudnak, hisz hogyan is lehetne a múltba utazni, amikor az időutazást, fejtegeti egy írásában Erdély, a kozmikus cenzúra tiltja, de a mát, s úgy látszik, a jövőt sem tudják befolyásolni. A neoavantgárd szövegeket *Szógettő* címen összegyűjtő kötet (1989) gettó maradt, mutatvány, hogy ilyenek is voltak, de az írások részben esetlegesek, részben megközelíthetetlenek, hiszen a magyar olvasói tradícióba nem épült bele az efféle művek értelmezése és feldolgozása. A *Szógettő* alkotói, Ajtony Árpád, Algol László, Hajas Tibor, Najmányi László vagy Szentjóbby Tamás, hogy csak néhányukat említsem, valóban karanténba kerültek, el lettek különítve, mint a leprások, vagy ha elfogadóbbak vagyunk, afféle laboratóriumba üzte őket a hivatalos kultúrpolitika, s azok is, akik nem voltak a hivatalosság oldalán, ám mégiscsak a fősodor tradíciójához kötődtek. Laboratóriumba, ahol szövegtani kutatások folynak, amely kutatásoknak nem sok köze van a valódi irodalmi művekhez, tulajdonképpen csak technikák kimunkálása zajlik, amely technikákat esetleg átemelnek és feldolgoznak a hivatalos és elfogadott irodalom képviselői, mint Esterházy Péter vagy Tandori Dezső, de amúgy nincs jelentőségük, a világhoz nem szólnak hozzá. Kísérlet járja be Európát, hangzik a Kommunista Kiáltványból átviccelt szlogen a nyolcvanas évek elején, utalva a kísérletező művészet diadalára, da sajnos visszavackolódhatunk az eredeti szövegbe, hogy bizony csak egy kísértet maradt a neoavantgárd, afféle alig látható árnyalak.

A hatvanas évektől a neoavantgárd, ami ez időben kicsit a pop-artot, később egyre inkább a konceptet, tehát a fogalmi vagy, kicsit leértékelve az irányzatot, az ötlet-művészetet jelentette, teljesen leválik még a hivatalos irányoktól eltérő képzőművészetéről és irodalomról is. Egy olyan szubkulturális közeg alakul ki, amelyik tulajdonképpen nem érintkezik sem a hivatalossággal, sem pedig az önmagát a hivatalossággal szemben meghatározó, ám a magyar irodalom konzervatív tradíciójába beleilleszkedő polgári irodalommal, amilyenek az Újholdhoz kötődő írók voltak, Weöres Sándor, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes, Ottlik Géza vagy Mészöly Miklós. Az elkülönülés némelykor politikai akusztikát is kapott, de valójában esztétikai alapokra épült. Az itt alkotó emberekről csak a beavatottak tudták,

kicsodák. Hozzá kell tenni, hogy a beavatottak persze nagyon tudták, s megfelelő módon ismerték el és becsülték az itt tevékenykedőket. Happeningek és felolvasások, marginális helyeken szervezett kiállítások lesznek ennek a szubkultúrának a szakrális eseményei. Szakrális, hiszen alapvetően egyházként működött ez a kör, ahol rendkívül erős volt a hierarchia, voltak benne hívek, kispapok és főpapok, s persze pápa is, vagy inkább vezető pátriárka. Ez a pátriárka pedig a szakralitással és a misztikával amúgy is örökösen kacérkodó Erdély volt.

Bár a szerzőnk által megfogalmazott posztavantgárd magatartás ismérvei között ott szerepel az intézményektől és szervezetektől való függetlenség (*A poszt-neo-avantgárd magatartás jellemzői*, 1981), Erdély a hatvanas években kísérletet tesz a versei elhelyezésére, sikertelenül. De hiába volt baráti kapcsolatban olyan alkotókkal, mint Pilinszky János, Kormos István, Ágh István, Nagy László, a szerkesztőségekhez eljuttatott küldeményekre csak az a válasz jött, hogy „értékesnek tartjuk az ön írásait, de...” Néhány tanulmányon kívül semmi nem látott napvilágot tőle. A jóbarátok csak széttárták a kezüket, aztán összezárták egy pohár körül, hisz ezt a csapatot jobbra mégiscsak az alkohol tartotta össze, s nem a szellemi elkötelezettség. „Nem tudom, tudjátok-e, mondja Erdély a Kondorról való visszaemlékezésben, hogy aki sosem ivott alkoholt, arra milyen furcsa hatása van. Tényleg lehet használni, jó, mondjuk, nem a Kondor Béla találta föl az alkoholfogyasztást, de számomra mégis ő. Örületes szorongásokon és szívfájdalmakon képes átemelni néhány féldecit. Hogyha ezt ügyesen forgatja valaki, és nem válik a rabjává, akkor én orvosilag írnám elő bizonyos pszichikus helyzetekben és bizonyosfajta embernek az alkoholfogyasztást.” Egy másik beszélgetésben aztán felveti, hogy néhány alkotó eltévelyedése a merészebb művészeti programoktól egyértelműen magyarázható a mértéktelen alkoholfogyasztással, ami ugye nem olcsó mulatság. Mintha az alkohol lett volna az a mérge, ami a tehetségeket arra ösztökélte, hogy pénzszerezési célból árulók legyenek. Hozzá kell tenni, Erdély véleményében nem nehéz felfedezni a beilleszkedők és a kinn maradók örökös hitelességügyi vitáját, ami fontos vita, különösképpen azért, mert a bentlévők közül sem lesz mindenki áruló, s a kintlévők sem maradnak mindig makulátlanok.

A hitelesség és árulás kérdése felveti a művészi szabadság kérdését is, hogy miképpen tud valaki szabadon alkotni. Ha piaci igény van arra, amit csinál, megvan a megélhetés, de vajon a piaci igény oka nem a művészi korrupció-e? A legtöbb alkotó egyszerre áhítozik a sikerre, s egyszerre fanyalog, ha nem épp ő a sikeres. A sikeres művész eleve gyanús, biztos csalás van a dologban. Ha viszont nincs piaci igény, s úgymond nem is akarunk a piacra termelni, akkor vajon megkapjuk-e a szabadságot? Mi jár a haszontalannak látszó művészetért cserébe? A legkézenfekvőbb behódolni az aktuális hatalmi struktúrának s állami apanázson élni, s közvetíteni azokat az elveket, amelyeket az állam mint művészfenntartó jogos elvárásai szerint közvetíteni kell. Vagy vállalhatunk munkát, és szabadidőben művészkedhetünk, amivel az alkotásra fordítható időt daráljuk le. Választhatjuk a nyomorgást és az éhenhalást, ami ugye biológiai kiszolgáltatottság, s persze ott van még a koldulás, a mások pénzéből való élet. Erdély elmondása szerint a Kondorral töltött aktív barátság éveit során néhány hektót legurított, természetesen Kondor pénzén.

Az alkoholügyi fejtegetések végén Erdély arra a következtetésre jut, hogy te-

hetséges társait először művészileg, majd fizikailag is tönkretette a mérhetetlen alkoholfogyasztás, s hogy az államnak épp ez volt a körmönfont célja, hogy ezek a tehetségek romoljanak el és minél előbb tűnjenek el a világból.

A bent–kint kérdése amúgy korántsem ilyen egyszerű, hiszen ez egyáltalán nem magyarázható csupán a fennálló hatalomhoz való lojalitás kérdéseként. Számtalan hatalmi struktúra létezik egy társadalmon belül, az ezeknek való megfelelni akarás épp olyan korrumpálódást hozhat, mint a hivatalosságnak történő megfelelés. A második nyilvánosság fórumain megfelelni az elvárásoknak éppúgy hozhat hamisságot és hazugságot, mint a hivatalosságnak való megfelelés, konfrontálódni az ottani hierarchiával éppúgy életveszélyes, mint a hivatalos hatalommal szembe szegülni.

Erdély a második nyilvánosság uraként a hivatalos művészi jelenlétről látványosan lemond. „Büszkén elhárítottam magamtól minden kínálkozó lehetőséget, ami érvényesülésemet vagy boldogulásomat nem érdemei szerint méri, hanem valami egyéb – például összeköttetés, pénz, elvi kompromisszum szerint.” Nem pusztán az avantgárd esztétika miatt rekesztődik el, hanem mert, szemben a magyar költészet álltalában ideologikus gondolkodásával, ő hangsúlyozottan a metafizikus irányt választja, s ezt olyan gondolati, logikai nyelvépítéssel akarja elérni, ami szintén idegen az érzéki és díszítményeket gazdagon használó magyar poétikai nyelvtől. A cél nem a körülöttünk lévő valóság szinte publicisztikus felmondása és közhelyszerű életigazságok meglelése, hanem a változókon való túllépés és az örök dolgok feltárása, a társadalmilag a legkülönbébb módon kiszolgáltatott embernél külön ember megtalálása. „Ne tanulmányozzátok magatokban az alantast” (*Misere.ori*). Nem nehéz ebben a gondolkodásban Nietzsche felfedeznünk, s a keleti bölcsélet jelenlétét, különösen a zen buddhizmusét.

Ám az ember társas lény, s Erdélynek amúgy is az volt a véleménye, hogy minden művészeti produktumnak meg kell mutatkoznia, csak akkor tölti be feladatát. A hivatalossággal szemben kiépült az alternatív művészeti tér, ahol, hasonlóan a hivatalos rendtartáshoz, megteremtődik a hatalmi struktúra. A hatvanas évek második felétől, kiemelten a *Montázséhség* című, a közlés fogalmi elszegényedése, a kiürült jelek használata ellen fellépő és a montázs mint megújító technika mellett kiálló, a filmezést centrumba állító programadó írás 1966-os megjelenését követően e hatalmi rend koronázatlan királya Erdély Miklós. Előállt és máig fennmaradt az az ellentmondás, hogy bizonyos körökben a nevének említése általános áhítatot vált ki, ám e körökön kívül kár is utalni rá, hisz csak értetlen szempárokkal találkozhatunk. A centrális figyelmi körből való kimaradása a legtöbb ember számára azzal az üzenettel bír, hogy nem lehet olyan jelentős az, aki még halála után sem került bele a nemzeti alapkánonba, pláne ilyen névvel, hogy Erdély, még ha Felvidéknek hívnák, érthető lenne, de egy ilyen nemzetileg is értelmezhető névvel sem tudott integrálódni, hát enyhén szólva is gyanús.

Bármit mond a kánon, Erdély valahai szellemi vezéri szerepe a hatvanas évek második felétől megkérdőjelezhetetlen. Erőteljes véleményképviselő, közismert arroganciája, akár vitában, akár a művészi állításokkal, leuralta ezt a szubkulturális világot. Sokan csodálták, sokan rettegetek tőle, gyors és logikus gondolkodása a legpallérozottabbakat is le tudta teríteni. Úgy vált egy szerep megtestesítőjévé,

hogy valójában elutasította a művészi szerepajánlatokat, hisz az a törekvés, hogy egy művész minél előbb találja meg a megfelelő szerepet és a kifejezés megfelelő módját, minden alkotót arra készíti, hogy ne a világot, hanem önmagát képviselje a műalkotásban. Erdély gondolata az egyik legfontosabb művészi alapállásra való rákérdezés. Különösképpen, ha figyelembe vesszük a művészet üzleti háttérvilágát, amikor a műalkotás termékként jelenik meg, s a bejáratott brand és a közön-séggel megismertetett eszköztár üzleti képviselete a legkönnyebb és a legprofitá-bilisabb. Bármennyire is a szerepképviselet a legkifizetődőbb, az a művész, akinek köze van a transzcendenciához, a világ megismerhetetlen részének feltárásához, nem pöffeszkedhet jelmezekben, neki a célja a világ felmutatása kell legyen, nem pedig egy kifejezőmód képviselete. Az igazi művésznak fel kell számolnia magá-ban az efféle szerepekre való hajlandóságot, amiként a művet is úgy kell létrehoz-nia, hogy a műben megfogalmazott jelentések kioltásuk egymást, s a mű eljusson az ürességig. „A műalkotás tehát olyan jelnek tekinthető, mely a különböző jelentése-ket egymás rovására erősíti föl, szaporítja, ezeket egymás által kioltja, így a mű-alkotást mint egészét megfosztja attól a lehetőségtől, hogy jelentéssel bírjon”, írja a *Marly tézisekben*, a művészetről való gondolkodását mindennél koncentráltabban összefoglaló kiáltványban (1980), majd ugyanitt kicsit lejjebb: „A műalkotás min-tegy telítve van érvénytelenített jelentésekkel, és mint ilyen, jelentéstartóként működik. A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja. A befogadó ezt az ürességet fogadja be.” Ez a jelentéskioltás és üresség talán a legnehezebben érthe-tő, ám a legkönnyebben félreérthető kategória Erdély esztétikájában. Az üresség fogalma automatikusan behozza a keleti bölcséletet, az evilágiságtól megtisztított ember képét, vagy a világ forgandóságától elzárkózó remetét, amely magatartás-módra Erdély oly sokszor hivatkozik. Számtalan vers az üresség paralel-fogalma-ként hozza be a semmit, a nincset. „Visszahíva a semmiből a semmibe. / Semmiből kigyúrva csak azért, / hogy tudd, mi van. / Semmi van... A semmi, aminek / nincs mit tudni, annak / a tudata. Ez vagy te” (*Semmi van*). Ez a megtisztultság, a vágyak és akaratok levetkezését jelenti, s az azonossá válást a mindenséggel, az „örök és érvényes dolgok irányába való kilépést”. Hogy te mint egy rész meg tudod élni magadban az egészet, a változók helyett az abszolútumot, a lét vagy a világ ere-dendő evidenciáit. „A részletek magyarázzák az egészet, az egész értelmezi a rész-leteket” (*Miért szép? Henry Moor: Király és királynő*). A vágyak és hívságok között válogató ember helyett az lesz, aki a világgal való eredendő azonosságot éli meg. A műalkotásnak is ide kell eljutnia, s ez még csak távolról sem az üresség semmisségét jelenti, hanem, épp ellenkezőleg, a kép mérhetetlen telítettségét és igazságát. „A remekműben az ellentmondásos igazság hiteles egységbe rendező-dése mint szépség jelenik meg” (*Miért szép? Henry Moor: Király és királynő*). Ezen az úton rokonítható Erdély gondolata a klasszikus német bölcsellett, részben He-gel igazságfogalmával, mely igazság tudatosítása és kimondása a művészet igazi feladata, részben Schelling abszolútumfogalmával, amely fogalom csak a változó idő kiiktatása révén értelmezhető, az örök és állandó megragadásaként. „Az abszo-lút igazság ugyanis magasabb rendű megismerést tételez fel, amelynek az a saját-ja, hogy minden időtől függetlenül és minden időbeli vonatkozás nélkül, önma-gában létezik, ennél fogva teljességgel örök.” „Maga a művészet egész felfogásom

szerint nem más, mint az abszolútum kiáradása” (Schelling: *Bruno avagy a dolgok isteni és természetes elvéről*, 1802). Erdély szemben a közhelyig ismételt Wittgenstein-mondattal, hogy amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell, azt vallja, hogy épp arról kell beszélni, amiről nem lehet beszélni, hogy a művészeti tevékenység nem más, mint a „kimondhatatlanról szóló beszéd stratégiája”. Arra az esztétikai alapvetésre utal itt Erdély, hogy metafizikai érintettség, a megismerhetetlen felé való törekvés híján nem születhet műalkotás. Minden munkája ezzel a céllal és igyekezettel születik. Ezért kerüli a szociokulturális teret és törekszik mindig a metafizikai igazságok felé. Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül ennek az igyekezetnek a kudarcait sem, amely kudarcok természetesen nem esztétikai leminősítést jelentenek. Számos vers egyszerre mutatja fel az abszolútum felé való igyekezetet és e tudás megszerzésének buktatóit, illetve tematizálják a versszöveg érvényességének kérdését. „Az első sor minden betűje perforálva van” (*Perforált vers*). Vagy idézhetnénk a *Lejebb* című verset: „Ezt a verset lejebb kell kezdeni. / Még lejebb. / Még sokkal lejebb”, meggy egyre lejebb a papíron a vers, míg végül a szöveg levezet minket a papírról, s a vers nem kezdődik el, helyesebben ezzel a gesztussal rákérdez arra, hogy egyáltalán elkezdhető-e a vers, tágabban értelmezve, képesek vagyunk-e igaz állításokat tenni a világról, vagy minden állítás eleve az emberi agy önámításától fertőzött, önmagával szemben elfogult, s ebből adódóan hamis.

Ez a szerepeket megvető szereplő, hogy tévedjünk vissza a bölcselettől a tényekhez, 1928-ban született Budapesten, apja Erdély István építész, aki maga is festő akart lenni, s egész életében festett, a saját lakását, egy Molnár Farkas által tervezett villát megpróbálta festőileg újraértelmezni. Így szerzőnk számára már gyerekkortól evidens a művészet közvetlen jelenléte. Az anya, Óriás Aranka sem szokványos eset, hisz a két világháború között az egyik legismertebb spiritiszta médium. A családban kedvelt olvasmányoknak számítanak a misztikus művek s a haszid hagyomány. Az apa s később a fiú kedvenc könyve is Martin Buber *Száz chászid története* (1944). Persze a zsidó hagyomány nem csak mint izgalmas haszid történetek s a világ teremtésének sajátos felfogását leíró tradíció fejeződik ki a világgá zsugorodott istenről, akinek sokasággá szóródott sugárzását az embernek kell összegyűjtenie, hogy helyreálljon a világban az egység, hanem az ahhoz való tartozás úgy is megjelenik, mint életveszély. Három féltestvére nem élte túl az üldöztetést, édestestvére pedig a háború után tűnt el, feltehetőleg oroszok hurcolták el. Erdély mindig is mélyen kötődött a zsidó eredethez, de úgy gondolta, hogy benne is van és kívüle is, azonos is vele és nem is, ahogyan a kereszténységhez való viszonyát is ekként határozta meg, gyerekeit is megosztotta, egyiket kereszténynek, másikat zsidónak nevelte. Ez teszi lehetővé számos művében a kritikai hozzáállást zsidó és keresztény hagyományhoz egyaránt. Különösen érdekes és költészetileg is izgalmas a szeret, nem szeret levéltépegetős gyerekjátékra rimelő *Zsidó, nem zsidó* című festménye (1985), ahol a lefestett akáclevelek egyik sorára a zsidó felirat, a másik sorára a nem zsidó felirat került. Két identitás, amellyel Erdély vállalja az azonosságot, ám valójában az utolsó, felirat nélküli levélben bukkanunk rá a valódi önazonosságra. Hasonlóan ezt a kettős hagyományt dolgozza fel a *Kalcedóni zsinat emlékére* című installáció (1980), ahol a két vallás szimbólu-

mait állítja egymás mellé, mintegy ironikusan kioltva és egyben megerősítve a jelentéseket. „Most, hogy negyven év után első felháborodásomból felocsúdtam, / most, hogy a természetes és mesterséges hullahegyek mérete kiegyenlítődni látszik, / most, hogy a 'fasiszta itt minden' gyanúja kezd belém fészkelődni, / hogy az anyaméhbe egyenként bevaginbevaginozott, / bewagonírozott lelkeket számlálok, / csak munkára viszik, levegőre, vidékre, szebbnél- / szebb hegyes-völgyes vidékre” (*Aranyfasisztáim*, 1984).

Hogy festmények és művészeti akciók egyaránt költészeti tettként is értelmezhetők, mélyen összefügg Erdély világértelmezésével. „A költészetről azt állítjuk, hogy képes önmagát külső beavatkozás nélkül megszervezni. / Önszerveződést gátolni lehet – és ezt az emberek mindig meg is tették –, de bizonyos idő után a gátló elemeket is saját természete szerint gyúrja át, fokozatosan magába építi. / Szerveződése nem csupán formai jellegű, hanem formai-fogalmi egyszerre, – ezért nevezhető költőinek. / Mivel az élővilág maga is ön-összeszerelő rendszer, nem meglepő, hogy az élet tényében gyökerező költőiség szintén képes önmagát létrehozni és folyamatosan megújítani. / Tárgyak, szövegek stb. akár a molekulák az 'őslevesben' szabad (véletlenszerű) mozgásuk közepette megkeresik a maguk költői értelemben vett 'geometriai helyüket'. / Az emberre hárul a feladat, hogy egyfelől a létrejött költőiséget észrevegye, másfelől fogalmi készletét hozzáadva, belevetítve az amúgy is létrejövő formai-érzéki szépségeket (kavics, táj stb.) költőivé alakítsa.” A világ szinte panteisztikus kulcsa a költőiség, olyan világalkító belső logika, amire a teremtet világ szerveződése és önszerveződése épül. S ebben a rendben helyezhetők el a művészeti tárgyak mint költőiségek. Ahogyan a képzőművészeti produktumok költői művekként, úgy a versek képekként is értelmezhetők, hisz számtalan munka képileg is meg van komponálva (*Antiszempont, Molluszkumok, Melléklet*). Sőt bizonyos művek, különösen a több hangra írt szövegek, egyértelműen akusztikai kompozíciók is. A drámajelenetekre hasonlító többhangú munkák ugyanakkor lehetőséget biztosítanak arra is, hogy a legkülönbélebb, egymástól távol eső világállítások kerüljenek egymással viszonyba. „Női hang Hallasz még? Megafon Az elmebaj nem betegség, nem is démoni megszállottság, hanem közönséges gonoszság. Női hang Hallasz még? Férfi I. Gyönyörű szép helyen laktak. Két domb között. Férfi II. Kikönyörgöm. Férfi I. Se élő nem volt, se holt...” (*Rejtett paraméterek*).

Misztikum, művészet, mérnöki gondolkodás, a hatalmi rendszereknek való kiszolgáltatottság, ezzel találkozunk alapból, s végül is ezeknek a mixe alakítja később is a művészetről és a világról való gondolkodását. Mely gondolkodás és maga a gondolat centrális helyet kap a munkákban. Az ész mint világértelmező nem kiiktatható a műalkotásból. A gondolati egzaktságra való törekvés megint csak elkülöníti szerzőnket a magyar kulturális tradíció fősodrától. „Möbius-bemutatót azért rendezünk, hogy felhívjuk a figyelmet a tiszta gondolat esztétikai értékeire, és nem utolsósorban azért, hogy megvédjük attól az agresszív szemlélettől, amit Max Born naiv realizmusnak nevez. Ez a szemlélet a gondolkodást szívesen bélyegzi spekulációnak, s éppen az egyszerűség nevében igyekszik megfojtani” (*A möbius-bemutatóhoz*, szórólap, 1975).

Bárhol nyúlok hozzá ehhez az alkotóhoz, örökösen elkalandozok, hisz minden

cselekedete intenzív gondolkodásra készített, holott itt volna a helye, hogy lépésről lépésre végigszánkazzunk az életrajzon, amit csak úgy nagyvonalúan a származás felvázolása után félbehagytunk. Itt volna az ideje, hogy elmondjuk, Képzőművészeti Főiskola 1946–47-ben, szobrászatot tanul Kisfaludi Strobl Zsigmondtól, de mindig is Bokros Birman Dezsőt tartotta mesterének. Bár az életmű ismeretében oly mindegy, hogy kit tekintett mesterének, hisz ezen mesterek hatása nehezen olvasható ki a hagyományos képzőművészeti beszédmódokat radikálisan felszámoló happeningekből és environmentekből. Az első művészeti akcióként értelmezhető cselekedete a híres 56-os utcai pénzgyűjtés, az *Őrizetlen pénz az utcán. Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy így gyűjtsünk mártírjaink családjának*.

Rövid futam a Képző, hisz akárcsak az apa, Erdély is mintha megijedne a művészpályától, s a sokkal ésszerűbbnek látszó építészetet választja. Ez is majdnem művészet, de mégiscsak van mögötte valami reális társadalmi igény, s ennek következtében megélhetési lehetőség. 1951-ben végez, aztán diplomával a zsebében kerül különféle építészeti vállalatokhoz mint építésvezető, részt vesz például a Budai Vár rekonstrukciójában is. Különböző építőipari cégek neveit kéne felsorolni, amelyek valaha olyan egyértelműek voltak, ma már csak olyanok, mint egy avantgárd költemény: AGROTERV, KÖZTI, BUVTI, BÉV. Végül e rövidítéseket leküzdve a filmgyárba kerül, ahol vágóként dolgozik, s itt fedezi fel azt az úgynevezett fotómozaik-eljárást, egy sajátos pixeles nagyítási módot, aminek révén hatalmas képeket lehetett készíteni kerámiakockákra vetítve, mely képek közelről csak absztrakt kockáknak látszottak, ám messziről nézve összeállt a fotó (*Bartók Béla arcképe*, 1983?). Erre tudott aztán egy kisvállalkozást (MURUS) alapítani, amely vállalkozás biztosította sok éven át a megélhetését. Van aztán ebben az életrajzban egy fontos nő, Szenes Zsuzsa textilművész, aki lesz a feleség. Lesz aztán két gyerek, s lesz a pasaréti ház, otthon, ami helyet ad számtalan neoavantgárd művészeti eseménynek. És néhány külföldi út, nevezzük tanulmányútnak, Párizs, London, Jeruzsálem, USA...

Felesleges sorolni az életrajzi eseményeket, mert az életrajznak tulajdonképpen konkrétan nincs köze az életműhöz. Itt nincs átjárás, bár rengeteg történet forog róla közzsájon, maga Erdély nem patronálja sem az anekdotikus, sem az esetlegesen tudományos köntösbe bújtatott önélet-értelmezést, a művekben nincs efféle olvasati ajánlat. Annak, aki szakrális, szellemi és művészi vezetője lesz a modernitás iránt érdeklődő fiataloknak, nem lehet olyan, hogy életrajz, nála csak művekről, a művészetről való gondolkodásról beszélhetünk, méghozzá úgy, hogy ezeknek az időrendisége is számtalanszor bizonytalan, vagy ha meghatározható pontosan, a képzőművészeti produktumok például ilyenek, nincs értelme az időbeni elhelyezésnek, hisz a saját szellemi történetében való aktív mozgás jellemezte egész életében. „A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen” (*Idő-möbiusz*).

A korai versek szabad asszociációra, látomásos képekre épülő szövegfolyamai inkább rímelnék a klasszikus avantgárd szabadversekre. A mitikus és mágikus „képtár” célja, mint minden valódi költészetnek, hogy átlendítsen a világ fogalmilag nem megközelíthető részébe, hogy a nemtudást tudásérzetté alakítsa. Tagadhatatlan, hogy itt találkozunk némi képi túlburjánzással vagy nagyotmondással, mint „zokogó szerelem pihenése”, „Lábazati kő az eszméletlenség határán / Pokolken-

dőt lobogtatva”, „nagy enyhülés cseppkőbarlangjai.” Persze nem mindig érezzük ezt a képalkotást túlzónak, a *Váratlan kantáta* például egy olyan rétegezett képpel indít, ami önmagában esszét érdemelne. „Mint madarak, melyeket röptükben kitömtek, s azóta ott lógnak az égen, oly mozdulatlan az elhunytak emléke, oly unalmasan megszokhatatlan, nevetségesen fennkölt.” E korai munkák után születő írásokat mindegy, hogy milyen sorrendben olvassuk, mert nem fejlődési ívet írnak le, csupán változást, de mindegyik a maga autentikusságában önállóan képviseli magát. Erdély maga is evidenciában tartotta a régi írásokat, sokszor felolvasásokkor, megjelenésekkor maga is keverte a régi és új anyagokat. Bármely és bármikor létrehozott dokumentum olvasható autentikus és aktuális műként. A sorrendiségtől függetlenül bármely dokumentum adhat inspirációt a gondolkodásunk számára.

Dokumentum, így írom, s nem verset vagy esszét vagy épp novellát mondok, mert a műfaji meghatározás teljességgel indifferens, hogy a *Marly kiáltványt*, melyben Erdély számtalan művészeti alapelveit lefektet, versnek tekintjük, vagy koncept művészeti kiáltványnak, saját választásunk. Ez is lehet, és az is. Hogy egy-egy írás novella, vagy filozófiai parabola, vagy épp egy logikai gondolatjáték, eldönthetjük. A *Gúlában* című, amúgy idegesítően didaktikus próza, megfogalmazza az egyes ember társadalmi kiszolgáltatottságát, hisz mindenki része a gúlának, s a terhet akkor is cipeljük, ha kilépünk belőle („Magamról és rendeltetésemről teljesen megfeledkezve, öntudatlan sejtként épültem be a gúla lüktető életébe.”), ez a mű vajon műfajilag micsoda? Még csak azt sem mondanám, hogy Erdély megkérdőjelezi a műfaji besorolást, inkább nem érdekli.

„Bárki kétségbe vonhatja, hogy amit olvas, az vers, hiszen a szövegben teljes mértékben prózai viszonyok uralkodnak. Mégis költőinek kell neveznem ezt a törekvést két okból: másodsor, mert az az elhatározás, hogy verset írok, a felelősségérzetet írás közben felfokozza. Hogy először miért, azt elfelejtettem, de később – bizonyos vagyok benne – eszembe fog jutni.” (*Metán*) Erdély túllép a műfaji határon, csak annyiban reflektál ezekre, amennyiben lehetőséget kínálnak a világra való rákérdezésre, illetve a világról való gondolkodás lehetőségeinek feltérképezésére. A *Metán* című remekmű épp ilyen köröket ír le. A szövegre, a jelentésre vonatkozóan fogalmaz meg állításokat, mely állításokat a következő gondolattal érvényteleníti, mely érvénytelenítést újra valamilyen módon megkérdőjelezi, ahogyan megkérdőjelezi a saját hozzáállását is. „Amint gyűl a szöveg, gyűl a bűne is. Gyűlik a szöveg saját vétke. Nem a nyelvtani ügyetlenségekre gondolok; azok már inkább a bűnhődéshez tartoznak. A fogalmazás sem más, mint döntések sorozata, így erkölcsi megítélés alá eshet. Ebből jó esetben nem az fog kiderülni, hogy milyen jó a szöveg, hanem az, milyen a jó erkölcs. Mitől és miért. / – Az előbbi okfejtés amennyire derék, annyira nevetséges is. A szűkebb és tágabb környezet teszi azzá. A félautó nem autó, de a fél alma az még finom alma. Van, ami megosztottságának arányában veszíti el értékét: a jó erkölcs ilyen, vagy nem ilyen. Ezen múlik, hogy a derék nevetséges-e vagy sem. / – A fentén nem arra *gondolok*: a rejtélyes gondolkodni ige egyes szám első személyben bekerül a szöveg közepébe, és helyét megengedhetetlen módon könyöklí ki.” Olyan logikai ellentmondásokat, gondolati paradoxonokat pörget bele szinte minden szövegébe, ami az állítások

kioltásával valóban oda juttatja az olvasót, hogy belekeveredik az ismeretelmélet útvesztőibe, s képtelen akár a világról való legkézenfekvőbb állításokat igaznak tekinteni. „Akire szükség van, annak nincs szüksége senkire. / Amikor nincs szükségünk senkire, szükségünk van olyanokra, akiknek szüksége van ránk. / Vannak olyanok, akiknek szüksége van ránk. / Van az, akire nincs szükségünk.” Tovább is idézhetnék a *Neumák* című versből, de ennyiből is látszik a logikai ravaszkodás, aminek révén Erdély néha ironikusan, néha gondolati humorba ágyazva, de mindenképpen kedvtelve vezeti logikai zűrzavarba a gyanútlan olvasót. S ha netán bedobná az ember a törülközőt, hogy kész, ettől kifekszek, akkor szégyenszemre ránk pirít: „Nem az a baj, hogy túlságosan erőtlen vagy gondolkozni, másfelől a gondolat túlságosan felizgat?” (*Nagy számok*). És még a körmömre koppintó mondatba is belecsen egy ellentmondást.

Erdély mindig arra fókuszál, hogy mennyiben lehet a világról mint egységről és változatlanról igaz állításokat tenni egy műalkotás révén. Alapvetően a gondolkodásból indul ki. Ehhez persze nagyon kapóra jön a koncept, tehát a fogalomalapú művészet virágzása a hetvenes években. A koncept eljut odáig, hogy elég csak a műről való gondolat, hisz az üzenetek nyelvi jellegűek, a megvalósítás másodlagos. Bár Erdély mindig a megvalósításban érdekelt, mégsem áll távol ettől a felfogástól. Environmentjei, happeningjei és a versek is tulajdonképpen gondolati konstrukciók, tele szimbolikus anyaggal és utalással, amit vagy ki tud a befogadó bogozni, vagy pusztán ott áll, néz és közben megfeszített aggyal bogoz. Amikor a *Bújtatott zöld* című environmentet láttam '77-ben a Budaörsi Művelődési Házban, semmit nem értettem belőle, gimis voltam, s próbáltam kihámozni, hogy mit is jelent a széna, a zöld szín, a feketére festett ajtó, az ajtóra irányított reflektor, de nem sikerült. Csak értelmezési variációkhoz jutottam, amelyeket egy következő változat kioltott. Számtalanszor éreztem most is olvasva az életművet, hogy a szövegek egy része soha nem kínál egy akárcsak részben véglegesnek tekinthető értelmezést. Statikus megoldás nincs. Erdély inkább abban érdekelt, hogy mozgásba hozza és intenzív mozgásban tartsa az agyat, s mikor már századszor futunk neki a felfejtésnek, fáradtan letesszük a szöveget, nem sikerült. Bár egyértelműen az a célja, hogy a logikai játszmák alkalmazásával felülírja a logika és a racionalitás börtönét, a végeredmény legtöbbször, hogy az agy továbbgondolkodási képessége akad el, s nem kerülünk egy szellemileg más minőségbe, pláne nem a világérzékelés fogalmi rendszereket nélkülöző megtapasztalásába. A fogalmi kategóriák széttörésének szándéka pusztán ahhoz jut el, hogy a fogalmi gondolkodás lehetetlenségét és elégtelenségét bizonyítsa. Ugyanakkor az így és ezzel a céllal létrejött szövegek nélkülözik a befogadás nem intellektuális lehetőségeit. Nélkülözik az érzékiséget, az élményszerűséget, a plaszticitást. A cél megérteni a transzcendenciát, ám ezt egyetlen úton akarja elérni, a gondolati sémák alkalmazása és amortizálása révén.

Mi van ezekben a szövegekben, ami miatt mégsem tudunk szabadulni tőlük? Mert nem tudunk. Ahogyan az otthoni örökség hozza, benne van egy végtelen mély vonzódás a racionalitáshoz, az észhez, ugyanakkor a modern tudomány felfedezései, különösképpen a tudományos paradoxonok (Gödel), s persze a modern fizika, amely a világról való tapasztalati tudásunkat kérdőjelezi meg. S ott a keleti, a keresztény és a zsidó misztika, s persze a klasszikus filozófia, az azzal va-

ló vita és azonosság, egészen a görögöktől a német klasszikán át Wittgensteinig és Ernst Bloch reményfilozófiáig. A versek a bölcseleti beszédmódon túl bátran használnak beszélnyelvi fordulatokat („Előfordul, hogy beázik – / Mit forgolódsz öcsi?“, *Furcsa zokogás*), tudományos nyelvet és utalásokat („pozitív görbületű, zárt azaz reakciós terekből / negatív görbületű, nyitott azaz haladó terek“, *Molluskumok*). Számos írás a tudományos dolgozatok rendszerét követi, számozott sorok, paragrafusok. A nyelvi és szellemi kevercs felhasználásával épül az esztétika, amely hosszú ideig tulajdonképpen minden élményt, a gondolkodás élményén kívül, kizárt a műből. Minden gondolat, s e gondolat tartja össze a világ egységét, ezen az alapon és nem a képek okán közös a költészet és a képzőművészet is. A cél olyan önmagát kioltó szövegek létrehozása, amely kívül tartja az érzéki élményt a szövegen. A nyolcvanas évekre ez változik, s immáron megfogalmazódik, hogy élményszerűség nélkül hiányos a műalkotás, s keresi azokat a vizuális és érzéki hatásokat, amelyek plasztikusabbá teszik a gondolatokat. Mindez persze egy pillanatra sem oltja ki a gondolkodáshoz, az absztraháláshoz való elemi vonzódást, s hogy a műalkotás mint jelentést kioltó tárgy a világ alapvetéseit kell, hogy megközelítse, s nem a felszín forgandóságát. S persze lenyűgöz bennünket a mélység feltárására irányuló szűnni nem akaró elszántság, s a humor, ami időnként feloldoz bennünket a gondolkodás feszültsége alól. Mert ki nem neveti el magát, amikor a *Sejtések II*-t olvassa: „1. Semmi nem történik. / 2. A semmi történik. / 3. Meglátogat a barátom. Mi történt? Nem én történtem, sem a barátom nem történt, hanem látogatás történt. / 4. Végre történik valami.”

Erdélynek a kétséget nem tűrő makacs alkotói szándéka az abszolútum vagy üresség megragadására, különösképpen egy ennyire az eladhatóságra épülő művészeti piacon, egészen megrendítő és irányt mutató. Mindegy, hogy sikerül egy mű, vagy nem, a cél az kell legyen, hogy a világ mélyébe ásson. E szándék miatt az általa létrehozott munkák elemi szinten különböznek a művészeti piacon megjelenő tárgyak és produktumok többségétől, amely produktumok többnyire műalkotás-szimulációk. Bizonyos formai és tetszetősségi eszköztárral azt akarják elhitetni, hogy képesek számunkra feltárni a világot, de épp abban érdekeltek, hogy a befogadót megóvják a világ mélyebb feltárásától, s persze befogadóilag épp ezért örvendenek népszerűségnek. Míg a mű célja az volna, hogy a legmélyebb létazonosságainkra és létsérelmeinkre mutasson rá, addig a műalkotásszerű gyártmányok érzelmek helyett érzelműséget, önvizsgálat helyett gondolati közhelyeket katalizálnak.

Erdély folyamatosan készíti a képzőművészeti anyagokat, szervezi meg kreatív csoportjait (INDIGO, FAFEJ) s írja a különböző szövegeket, amelyek, mint korábban írtam, néhány tanulmányszerűség kivételével itthon nem jelenhettek meg, legfeljebb felolvasva hangzottak el, vagy kéziratban terjedtek. A Párizsi *Magyar Műhely* folyóirat oly sok érdeme között ott van Erdély munkáinak megjelentetése már 1965-től, majd később *Kollapszus.orv* (1974) című kötetének kiadása. A kötet alig jut el hazai olvasóhoz. A hetvenes, nyolcvanas években a neoavantgárd paradigma még benne van a magyar irodalom és kultúra gondolkodásában, de ismeretlensége miatt ez a költészet nem honosodhat meg. Amikor 1991-ben végre itthon is megjelenik a kötet, méghozzá bővítve a *Második kötet*tel, a magyar iroda-

lom terepén, a vakmerő és kísérletező avantgárdok helyét átvették a konzervatívabb, hagyományos prózai és költői gondolkodást képviselő alkotók. A magyar irodalom elfelejti a hetvenes éveket, elfelejti az ott alkotókat, az ottani szövegkomponálás eredményeit, újra elrégiesedik, olyanná válik, amilyen volt a *Nyugat* korában. Erdély halálakor, 1986-ban már ez a szellemiség készülődik. Dalnoklírikusok és történetmesélők siserehada készíti elő fegyvertárát, hogy majd az egyre inkább piacosodó magyar kultúrában nagyot hasítson ki a tortából.

„1. Ami lesz és visszahatni képes, az van / 2. Ami önmagára visszahat, az önmagát okként határozza meg. / 3. Csak az képes önmagát alakítani, aki visszafordul és magára okként hat” (*Idő-möbiusz*). Van egy Erdély-képem, mondta egy barátom, aki szintén festő volt. Szegény festő. 1990-ben ülünk az albérletében. Holnap elviszem eladni, aztán egy darabig nem lesz gondom a megélhetéssel. Másnap felhívom. Sikerült? Azt mondta a galériás, hogy nem kell, vagy csak nagyon keveset tud adni érte, úgyhogy inkább hazahoztam. Majd egyszer.

Azóta eltelt közel harminc év. Talán most van az egyszer. Ami egyszer van, mindig van. Vajon van-e mindig, gondolkodom, amikor eszembe jut, milyen meg-hökkent arcot vághatott a barátom a galériában, vajon van-e mindig Erdély Miklós, ha egyszer volt?

KÁNTOR ZSOLT

Tónus, aspektus

TANDORI ÉS 80 NAPÓRAKETYEGÉS. A *MÉG ÍGY SEM* (1978) KÖTET LAPOZGATÁSA

Van egy fajta megjelenítés, ami nem újra-megjelenítés, nem reprezentáció, nem visszaemlékezés. Valami olyanak a megjelenése, ami tulajdonképpen sohasem volt jelen. És mégis, valamikor már éreztük, hittük. Ezt a nem a jelenen alapuló megjelenítést nevezi a filozófiatörténet *Vergegenwärtigung*-nak (Husserl). „Valamivel közelebb, mint szokás, de még így sem elég közel” – így idézi Paul Klee mondatát Tandori. S definiálja a fenomenológia kvintesszenciáját. (Számomra.) Egyik versének a címe ez, a *Még így sem* kötetből. Ez tehát a jelenlét, amit a Tandori-művek rendre előhívnak.

Maga a citátum is fölöttébb elgondolkodtató, de az alábbi sora még magasabbra emeli: „E végsők pontosságát látják belénk a nézők.” Nem a szerző élesíti a jelentésképzést, hanem a nyelv. S a befogadó a beszéden keresztül lát bele. Orfikus áttétel. Működik az ambivalencia kimondásigénye. A formanyelv és költészetfelfogás egybefonódik. Tandori nem vállal soha többet, mint a kompetenciája. Mozog a megtörténtté formált irodalmi valóság. Napóraketyegés. Tandori keze alatt a legformátlanabb irodalmi anyag is az erudíció foglya lesz. De a szabadsághiány tematikátlan. Szinte konvertálhatatlan az előzmények szempontjából. Mégis, az eddig kibeszélhetetlennek gondolt emlékek természetszerűen megképződnek.

Előtte található a könyvben a *Hódolat Weöres Sándornak*. Ebben van esszém-

nek a címadó szava. „Seholon semmikor, napóraketyegés. Hirtelen száll a por. Levegő lefelész. Semmi sem egyszeri sem, nincs az a folyó, most kéne kezdeni, erről lett volna szó.” Elvarratlan szálak. Mégsem összeférhetetlen asszociációk. Értjük. És ennél a versnél ugrik be majd a korábbi oldalakon található két sor: „Most épp nincs kedvem kötelességekhez. Valami (épp) egyébre kötelez.” (1976714.b „(Vagy (épp) a vízi városban...)”)

Elég felidézni ezeket. Mindig felüdíti az elmét. Csoda, hogy nem szakadt be az asztal 1978-ban a *Még így sem* kötet alatt. Ott a könyv legmeghökkenőbb verse: 1976711 – *Georges Brassens visszaálmodja és megosztja iskolás kori élményeit Villonnal*. „Tegnap valaki jól tökön rúgott. Állíthatom, nem csak úgy általában. Le is mentem négykézláb legott. S némi feszültség támadt a nyomában. De tudjuk, mindenben valami más van.” De még mennyire más! „Az önmagát feledésben az önmagát elrejtőt engedi megjelenni.” Ahogy Heidegger fogalmaz. (*Költőien lakozik az ember*.)

Felfogjuk, ami nincs benne. Ami nem fér bele kifejezőeszközeinkbe. Ahogy Ottlik mondta egykor. S felborzolódik az olvasó hátán a szőr a *Philippika* lábjegyzete láttán: „A szerző valóban nem foghatja fel, hogyan lehet minden úgy-ahogy, holott, és ami lényegesebb, hogyan nem tudja reggel soha, mint aludt el megint.” Tehát: így! Az észlelhető módosulások folyamata. Végig. Mintha Handke tanulna Kosztolányitól. Behelyettesítések. A kultúrkritikai inspiráció formaalkotó elem. Mintha a tulajdonságok nélküli ember múzeumában lennénk, és hallgatnánk a csend mocanárait. A kötél táncos és a ventilátorügynök együttléte ilyen. Mondaná Boris Vian. Egyetlen hasonlat megy végig a fűvön. Az óvatlanság szabadsága. Nem múlik a tudomásulvételen. Sűrű szövésű, tetszetős, sötét színárnyalat. Tandori pátosza ezért villámhárító-jellegű. „Nem jó oly bizonyosságokat elérnünk, amelyhez már bármi értelmezés elvezet. Mindenből így lesz kevés. Így kevesli majd hétköznapi énünk, amit az imént még nem is reméltünk, hiányzik a feltételezhetőség, hogy nemcsak elképzelés az egész.” (*Koant oktat egy európai*)

S ahogy az 197712.j. című szonett megmondja: „Ez a vers készülődés lesz itt végig: készülök, hogy a polcról, ahol egy kis tenyérynél kavics és üvegek s egy másik kavics mellett most négy fényes szám zöldell – 21.28 végre levegyek valakit. A növények épp most köszönnek el tőle. Holnap találkozhatnak megint.” Nem animista, csak humanizmust exhumál. Egy örök-befejezhetetlen mondatot folytat. „Újra-támadó gondolatjel, meghúzatlan párhuzamosság. Öröklét várhat így: hogy egyszer föloldják, s újra egybemossák.” (*Levél Tibanyból Kosztolányinak*) Ez nagyon irodalmi. Ugyanakkor étellel teli. Nem valami nyelven túli az áhított cél. Ahol egy új tapasztalat vár. Mert a tapasztalat helye is a nyelvben van. (Logosz.) Nincs semmi rajta kívül. Tandori szabaddá vált a dolgoktól, hogy a nyelvben mindent újra megtaláljon.

A kötet sok gyöngyszeme közül kiemelkedik a *Hérakleitosz-émlékoszlop*. Megint közvetít Tandori egyfajta „lollyan újat és valódit: ami ős-időktől csak folytatódik.” Mert „[é]vszakok mosódnak egybe, és sok más dolog, ugyanúgy.” Majd meggondolja magát. „De ez sem igaz. Hogyha visszanézel, akármiből, ott láthatod az átmenetet.” (*Az alapfokú (hiába)való.*)

A számomra kedves opusok legmarkánsabb szonettje a *Hozzám méltatlan al-*

páriság, de hát micsoda felvágás! Ha ez igaz. Kiderül: nagyon is méltó. Tizennégy szavas verscím. Pont annyi szó, amennyi sor? Igen. Lehet, hogy véletlen, de elgondolkoztat. Megállapításai evidenciák, a helyükön viszont többnek tűnnek: „Ugyan-úgy épp ott, ahol, mint most. S mivel két nap két különböző nap, különbözővé válik azzal is, ami közössé teszi. Ezért, ha két nap két vers, két kap a címébe, azok másképp pék, mert a két nap két más-képű péppé áll össze velük. Hasonlítató gyurmakedvünk mégis mulattató játékokat művelhet így velük s e közös alap, amit feltételezünk, jó.”

Ennek a versnek a vége felé, az utolsó előtti sornál van egy fontos lábjegyzet, amelyben, nézzük csak! „Pl. a jambikusság kérdése. Mert ezek még mindig jambikus versek. Ennyit a »verstanról«, emlékeztetőül – másra. (Ami igazán nem célzás akar lenni, mert ugyan miképp vallanám magam épp most összehasonlítónak!)” Tehát: összehasonlító? Nem összehasonlítható nem akar lenni. Nem kíván mérícskélgni, mérlegelni, se értékeket összevetni. Ugyanakkor jelzi: ez munka. Nemcsak játék. A könyv legmegdöbbentőbb versmondata: „HA HALHATATLAN, CSAK HALÁLA LESZ HALANDÓ!” A *Rondó* utolsó sora, alcíme: *Hamvasztó reklám-dal, Evelyn Waugh: A megboldogult*. Ez a citátum is rámutat, hogy Tandori számára az igazság nem egy absztrakt általánosság üres egyetemessége, hanem az értelem felfedése, a szavakban talált lét továbbgondolása. Világló rejtés. Hölderlin szavaival.

A bezárkózók számára nélkülözhetetlen darabnak tűnik a *Kétféleképp: sosem tiéd*. „Mit vásárolok meg csendemmél, elmaradó beszélgetések árán.” Organikus nonszensz. Nem az én eltüntetése a célja, hanem a nyelvi-poétikai határok átjárhatósága. Kulcsár Szabó Ernőt folytatva. (Én nélkül lehetetlenség a művészet. Nietz-



sche.) Nem magányosít el, nem löki ki olvasóját a légüres térbe. Megtartja.

tanulmány

SUHAJDA PÉTER

Változatok a kassáki deszemiotizációra

A deszemiotizáció a konstruktivista gondolkodás központi eleme, a kassáki mű identitását legmarkánsabban megképző eljárás. A művész különféle manifesztumokban, ars poeticákban kifejtett szándékának megfelelően nem csupán egy, a mű karakterét, milyenségét megalapozó alkotási módszer, hanem sokkal inkább sajátos „életelv”, amely túllép (illetve túl kíván lépni) az „egyszerű” művészeti termék határain.

A kassáki képarchitektúra nem egyenlő a valóságban eleve meglévő vonalak, síkidomok és színek vásznon való megjelenítésének változatos kombinációjával, hanem önálló léttel bíró valóságdarab. „A formák és színek között beálló perspektíva nem ábrázolt testek látszólagos egymás mögé építéséből, hanem a valóban jelen levő színek és *sík formák* testiségéből ered. Ezért ezek a színek és formák élnek, élnek önmaguk reális életét, ellentétben a szín és forma dekorációival – aminek a jó kritikusok majd nevezni fogják ezt a művészetet.”¹ A deszemiotizációs eljárás az egyértelműség (helyesebben írva: *egy-értelműség*) kifejezése. Deréky Pál hiánypótló munkájában így határozza meg a fogalmat, amikor annak jellemzőit irodalmi kontextusba helyezve a magyar avantgárd alkotók 1919-et megelőző törekvéseiről szól: „A magyar avantgárd költői és írói 1919 előtt többnyire »a tömegek« számára írták műveiket, s mélységesen meg voltak győződve arról, hogy alkotásaik közérthetőek. Ez a meggyőződésük abból táplálkozott, hogy úgy hitték: valóságmivoltában minden érthetőbbé és közölhetőbbé válik. A gyár: gyár, az öröm: öröm, a sárga: sárga.”² A lényegre törő definíciók – Kassákot idéző egyszerűséggel fogalmazva – a műalkotás és a művészet létezésének legfőbb imperatívuszát jelentik: annak elvárását, hogy semmiképpen se valamely más, rajta kívül álló valóságot jelöljön, másoljon, utánozzon. „A *nyers valóság* értelmezésük szerint csak önmagára utal vissza, és mivel a valóságtapasztalat nem nyelvi eredetű, sem műveltségtől nem függ, félreérthetetlen jelentést foglal magában, azaz közérthető lesz.”³ A *Képarchitektúra-kiáltvány* nem más, mint ennek a művészeti „életelvnek” a legplasztikusabb szövegi kifejezése: „Így a képarchitektúra sem az erős isten, a szörnyű háború vagy az idillikus szerelemnek a »megjelenítője«, hanem önmagát demonstráló erő.”⁴ Deréky megfogalmazása kísértetiesen hasonlít a kassáki gondolatra: „A képarchitektúra nem illuzórikus, hanem reális, nem absztrakt, hanem a legszigorúbban vett naturalizmus. Olyannyira, hogy a »naturalizmus«-nak keresztelt másoló piktúra mellett mint másolható natúra lép fel, semmiben sem különbözve a fa, ember, hegy vagy egyéb »természeti csodáktól«. A képarchitektúra tehát nem kép többé a szó akadémikus értelmében.”⁵ Kassák összegzés gyanánt egyértelműen leszó-

gezi: „Ma már tisztán látjuk: a művészet – Művészet, és nem több s nem kevesebb ennél.”⁶

Szembetűnő az a törekvés, hogy az avantgárd alkotó szigorúan elhatárolja művét, s magát a „nagybetűs” Művészetet az „illuzórikus”, a „festménybe transzponált”, az „illusztrált”, a „másodfokú”, „szekunder” és egyéb: másolásra, utánzásra utaló módszerektől, megnyilvánulási módoktól. E kifejezések mindegyike szerepel a már emlegetett kiáltványban mint negatív példa. Kassák a művészeti alkotásokat mind ennek az elvnek megfelelően rangsorolja. Talán nem véletlen, hogy izmus-történeti munkájában sem stílusokban, sőt, valójában nem is izmusokban, kanonizálódó és kanonizálható egységekben, hanem a folyton megújuló, dinamikus, teremtő létrehozásban gondolkodik: „A művészet azonban annyi, mint semmiből valamit létrehozni.” Ezzel állnak szemben – elrettentő példaként – azok a képek, amelyek „egy létező, létezett vagy létezhető világ illúzióját” adják, tehát nem hoznak újdonságot, csak valami elavultat ismételtetnek folyamatosan.⁷ Az igaz és hamis ellentétének legkifejezőbb megfogalmazása talán nem más, mint az utalószó (szófaját tekintve mutató névmás: „olyanok”) és kötőszók (szófaji értelemben kötőszó: „mintha” és vonatkozó névmás: „amilyenek”) töredékére redukált, már-már a dada irányába mozduló kijelentés: „Képeink ezért nem olyanok, *mintha*, hanem olyanok, *amilyenek*.”⁸ Az „amilyenek” helyére lényegében a „képeink” szó helyettesíthető be, amennyiben „a képek nem egyszerű másolatok, nem olyanok mintha, nem hasonlítanak semmire, egyszerűen olyanok, amilyenek, tehát képek...” A kép az kép, semmi más: ez a deszemiotizáció egyértelmű elve. Olyannyira egyszerű, hogy megfogalmazni is csak így, egyféleképpen lehet. Talán nem véletlen, hogy a művész, Kassák Lajos s értelmezője, Derék Pál – még hogyha nem is ugyanazokat a szavakat, ám – ugyanazt a szerkezetet használja, amikor tárgyát megnevezi. Kicsit továbbforgatva, amolyan matematikai képletté alakítva a kassáki játékot: a mű az, ami, s nem más. Megidézve a konstruktivizmus szellemiségét: $1 \times 1 = 1$. A definíció üres helyeit a felsorolás bármely szegmense s a valóság akármelyik fogalma kitöltheti (a sorozat végtelenül folytatható): az egyes szám, illetve a gyár, öröm, sárga, fa, ember és hegy – vagy akár képarchitektúra, művészet –, tetszés szerint, mindegy, hiszen az önálló létező szigorúan és kiszámíthatóan azonos önmagával. Illetve annak kellene lennie.

Az avantgárd központi szerzőjével s a magyar avantgárd „mibenlétével” már az 1990-es évek elején foglalkozó, azzal kapcsolatban megoldandó kérdéseket, problémákat felvető Derék⁹ a Kassák-újraértelmezések „küszöbén”¹⁰ Kulcsár Szabó Ernő definíciójára utal vissza, amikor a szövegekben megjelenő (vagy éppen azokból eltűnő) lírai alany természetéről, s ezzel együtt, elkerülhetetlen módon, a deszemiotizációról ír. „A magyar avantgárd elméletével foglalkozó tanulmányok közül – tudtommal – Kulcsár Szabó Ernő vizsgálta először a műbeli alany, a költői én szituáltságát, „...*ki üdvözöl téged születő pillanat*» (*Alanyiség és deperszonalizáció a 20-as évek Kassákjánál*) című, meghatározó jelentőségű tanulmányában”. Derék itt Kulcsár Szabó 1987-es szövegének adatait közli, amelyben az értelmező nevet ad („deszemiotizálás”) annak a már pontosan leírt, körülhatárolt fogalomnak, amelyet Kassák fogalmazott meg annak idején ars poetikus kiáltványában (s több munkájában): „Az eszközjellegű nyelvvel szemben abszolúttá függetlenített jel, az

abszolút forma esztéta elve voltaképpen az eszközjellegűségen aratott »látszatgyőzelemmel« hívta ki az avantgarde történelmi válaszát. S ez a jel, a formák és a nyelv visszavezetésének igénye volt, abba a világba, ahonnan származnak: a dologi, abszolút és konkrét valóságba. Legáltalánosabb értelemben ezt jelentette a jel materializálódása, dologiasítása, valószerűsítése – az irodalomtudomány mai fogalmával: a költői nyelv deszemiotizálása.¹¹ Deréky némi kritikával él a teljes deperszonalizáció és deszemiotizáció avantgárd természetével kapcsolatban, s konstatálja azok megvalósíthatatlanságát: „A valóság közölhetőségébe, a közérthető jelentés félremagyarázhatatlanságába vetett hit ugyanakkor azt is mutatja, hogy az alkotó bizonyos értelmi vagy érzelmi tartalmakat közölni szeretne az olvasóval (hallgatóval). Csakhogy minél konkrétabb és egyértelműbb ez a közlendő, annál kevésbé valósulhat meg a mű avantgárd jellege.”¹² Hogyha ugyanis egy avantgárd szerző hatást akar kiváltani művével (mire való példának okáért az izmusok művészeinek körében oly’ népszerű kiáltvány eszköze?), ám kikapcsolja a személyességet, azaz személyteleníti (deperszonalizálja), megfosztva szövegét a lírai éntől, valamint tökéletesen önazonossá teszi azt (deszemiotizálja), kiiktatva mindenféle mögöttes jelentést, úgy ellentmondásba keveredik önmagával. Ha a művészetnek célja a hatáskeltés, tehát valamely többlet érzelmi tartalom felszínre hozatala, a befogadó önmagára, önnön érzéseire való reflektálása („Nahát, ezt én is így érzem!” „Azt fejezi ki, amit én is gondolok!” „Elérte a célját, elmegyek a háborúba, forradalomba!” „Megváltoztatom az életem!”), akkor nem lehet ebben az értelemben avantgárd. Mert nem csupán és kizárólag önmagát fejezi ki: szól valamiről. Az egyetlen értelmet modellező konstruktivista képlet ($1 \times 1 = 1$) használhatatlanná válik, egy másik veszi át a helyét (valami ehhez hasonló: $a = b \dots$).¹³ Deréky kritikája a deszemiotizáció problematikus voltára, sőt (közvetett módon) a módszer illetlen tarthatatlanságára figyelmeztet. A műalkotás (beleértve a művészi szöveget is) mint eljeltelenített, a jelöléstől megfosztott valóságrészlet egy önmagában, semleges dimenzióban létező, minden (alkotói vagy befogadói) gondolattól, beleéléstől gondosan elkerített egység, amelynek semmilyen mögöttes értelme nincsen önnön létezésén túl, s ez a malevicsi *Fehér alapon fehér négyzet* kérdésköréhez vezet vissza. A művészet eléri végső határait, abszolúttá válik. Az orosz festő négyzete valóban az, ami: fehér négyzet, semmi egyéb. A megtestesült deszemiotizáció képen és címben egyaránt. A művészet végpontja: innen már csak visszafordulni lehet – a jelentésadás felé. (Talán nem véletlen, hogy a futurista-dadaista karakterű avantgárd tendenciák lecsengtek a harmincas évekre.¹⁴) A semlegesség, a mondanivaló hiánya, a fehérség tabula rasája: bezárul a kör, a művészet újra elindulhat arról a pontról, ahonnan az idők kezdetén, ismét teleírhatja a fehér lapot. Amely pedig nem más, mint költői kép – poétikai kifejezéssel élve –, amely bármelyik művészeti ágra alkalmazható: a fehér négyzet mint fehér lap, s a fehér lap, mint a betölthetőség szimbóluma.

De kiiktatható-e valójában a mögöttes jelentés? Az egyszerű vonalak, formák és színek szintjére redukált festmények hordoz(hat)nak-e nem szándékolt tartalmakat? S hogyan vonatkoztatható eme alapvetés a szövegekre, hiszen Kassák sokat elemzett *12. számozott költeménye* óta tudható: „a szavak nem azért vannak hogy tartalmat hurcoljanak mint a zsákhordók”.¹⁵ A gondolat *Az új versről* szóló érteke-

zésében (manifesztumában) is előkerül: „Az új vers szavai nem az értelem szűrke teherhordói, hanem nyers, a költő érzései szerint alakítható anyag.”¹⁶ Ezeket a kijelentéseket elemzi Kulcsár Szabó 1987-es, a definíciónak nevet adó tanulmányában. Derék 1998-as kételyei, idézett sorai nyilvánvaló módon fókuszba helyezik a problémát, viszont nem a deszemiotizáció tényleges megvalósíthatóságára (vagy annak lehetetlenségére) helyezik a hangsúlyt, hanem a hatásra törekvő intenció és az eljeltelenítés ellentmondásos természetére. Egyébként már Kassák is elbizonytalanodik egy ponton, s legfontosabb alkotási elvét magyarázni kényszerül: „Hogy a szavaknak és mondatoknak mindazonáltal értelmük is van az új versben, ez csak szekunder jelentőséggel s inkább csak kísérő jelensége, mint belső tartalma.”¹⁷ Úgy tűnik, mintha csupán eljeltéktelenítené a zavart okozó tényezőt: „persze a szavaknak, hangsoroknak van értelme, jelentése, ám ez nem fontos az egyébként értelemmel, jelentéssel nem bíró szöveg olvasásánál (az értelmezés ebben az esetben nem volna megfelelő fogalom)”. Az is igaz lehet, hogy az eljeltéktelenítéssel (avagy eljeltelenítéssel és eljeltéstelenítéssel) valójában nincsen semmiféle probléma, hiszen a deszemiotizáció lényegét képezi(k). De hogyan lehetséges egy jelentéssel bíró hangsor jelentését nem figyelembe venni az olvasás folyamatában? Képes-e függetleníteni saját gondolataitól a befogadó az alkotást (kép, szobor, szöveg, épület, bármi) a befogadás eseménye közben (vagy utána, bármikor)? Kassák elképzelt, ideális olvasója bizonyára igen, amennyiben ki tudja iktatni mögöttes gondolatait, létező sémáit: az egyenes vonalat semmiképpen sem vonja párhuzamba az egyenességgel és tartással, a kört nem tartja tökéletes formának, a végtelen, ama „ördögi” megfelelőjének – s a színeknek sem tulajdonít szimbolikus jelentőséget, a fehér négyzetről nem asszociál havas tájra. Befogadói intencióit nem befolyásolja semmiféle számmisztika, a hármas nem mesei és egyáltalán nem biblikus stb.

Pedig már a *Képarchitektúra* cím is metaforikusnak tekinthető. Hogyha az összetett szó utótagjának jelentése ‘építőművészet’, akkor mindenképpen, mert a kép igazából nem épület vagy ház (képtelenség valójában – esetleg csak szimbolikus – beléhatolni, benne élni stb.). Esetleg a ‘rendszer, szerkezet’ kifejezések megfelelőbbek volnának, mert igaz és való: egy kassáki kép rendszert alkot, szigorú szerkesztés eredménye. Ám ezek a fogalmak túlzottan tágnak, semmitmondónak tűnnek. Bátran kijelenthető talán, hogy minden festmény eredménye valamiféle tudatos, nem tudatos szerkesztésnek, még a dada, az absztrakt vagy az informel mű is. Amennyiben a deszemiotizáció kinyilatkoztatássá válik, azaz nyelvi karaktert ölt, elveszíti azt a jelleget, amely önnön lényegét meghatározza. A „*művészet – Művészet*” definíció kijelentése textualizálja a problémát, nyelvi útra tereli, s beindítja a jelölés – ebben az esetben igencsak egyszerű, de izgalmas – folyamatát. A deszemiotizáció, vagyis a jeltől való megfosztás elve elvész ugyan, ám (cserébe) sokkal érdekesebbé válik a kijelentés: értelmezhető lesz. Le kell szögezni, hogy a kassáki konstruktivizmus legfontosabb alapelve retorikai természetű. Lehet mellette érvelni, ám így is, úgy is ki van téve a jelölők (adott esetben végtelen) játkának. A deszemiotizáció már-már toposzá vált, több évtizedes szakkifejezését érdemes lenne „technikai értelemben” felváltani egy másik, a jelölés szempontjából használhatóbb fogalommal úgy, hogy közben az eredeti is megőrződik egy magasabb szinten. A tautológia alakzatának bevezetése jóval érdekesebbé teszi

Kassák Lajos „alkotásmódszertanát”. Hogyha van szemiotizáció, akkor a folyamatát jelentő tényezők vizsgálata elkerülhetetlenné válik. A művészet = művészet kijelentés fogalmi és képi síkján egyaránt a művészet áll. Van jelölés, ám a jelölt és jelölő egy és ugyanaz. Ez a tautológia alakzatának (negatív értelemben ‘szószaporítás’) lényege. A szót ugyanazzal a szóval magyarázza. Ez pedig nem más, mint a kassáki egyértelműség. A jeltárgy (valóság) maga a művészet, erről van szó, ezt kell kifejezni nyelvben, képben, akárhog, viszont ez a kifejezés csak akkor lehet igaz, hogyha a magyarázatára alkotott jel, tehát a jelölt (fogalom) és a jelölő (hangsor) is önmaga: a művészet. A tökéletes önazonosság kassáki parancsa. A dada felé mutató, mondatcsonkító formában: a műalkotás csak és kizárólag azt jelentheti, ami... Nem lehet máshog magyarázni, nincs helye a félrebeszélésnek és félreértéseknek. Erkölcsi, logikai értelemben szólva: nem hazudik, megfelel a valóságnak, vagyis helytálló kijelentés. A tautológia ebben az esetben a konkrét és százszázalékosan pontos definíció megalkotásának módja – s valóban, a kassáki alkotó és emberi létezés alapvetése. Az ember, aki önmaga jelöltje és jelölője, a tökéletesen biztos és rendíthetetlen, kimozdíthatatlan identitás. Furcsa, hogy Kassák szerint a szónak a szövegben lehet szekunder, mellékes (!) jelentése, mert éppen a kassáki filozófia alapkövetelménye az, hogy a mű mint önálló létező önmagában az, ami, tökéletesen önazonos valóságegység, s így bizonyára minden részletében az kell, hogy legyen.

A deszemiotizáció és tautológia kifejezések megkülönböztetése egyszerű s talán fölösleges (szó)játéknak tűnhet, valóságos „szószaporításnak”, hiszen a kassáki mű lényege (a tökéletes önazonosság imperatívusza) így is, úgy is változatlan. Ám ebből a szempontból a deszemiotizáció fogalma inkább a törekvést, a gondolatot és a célt jelképezheti; a tautológia pedig ezen elv verbális megvalósítását (valamint annak problematikus voltát), a szövegben megnyilvánuló módszert, eljárást jelenti: lehetővé teszi az értelmezhetőséget, s egyben figyelmeztet az avantgárd idea elvont (absztrakt) természetére. De a teremtés aktív volta, az alkotás módozatainak állandó és folyamatos megújulása egy másik, a deszemiotizáció filozófiájával ellentétes eljárásra hívja fel a figyelmet. A *Képarchitektúra-kiáltvány*, a teljes önazonosság, elvárt egyértelműség kifejtése, retorikus kifejezése mellett egy másik útra is rálépteti a szöveg befogadóját. Ez az irány ugyanúgy leírható a jelölés aktusával, s némileg ellentmond a tautológia jelöltet és jelölőt (illetve a folyamat többi résztvevőjét) egy az egyben azonosító alakzatának. Hiszen a „Ma már tisztán látjuk: a művészet – Művészet, és nem több s nem kevesebb ennél” kijelentése („szószaporítása”?) mellett, azt kiteljesítve, egy másik fontos rendezőelv tartja mozgásban a kassáki manifesztumot. Ez pedig a „jelek túlfuttatásának” metódusa, amelynek alapját immáron nem a tautológia, hanem a metonímia költői eszköze jelenti, biztosítva a kassáki szöveg dinamizmusát. A kiáltványt végleg lezáró formula „a teremtés minden” metaforikus, definiáló állítása, a konstruktivizmus egyik alaptétele. A „minden”-hez való megérkezés viszont lépések (jelölések) hosszú során át történik, a tautológia meghaladásával, s ezeken keresztül jut el univerzális vég- vagy tetőpontjára a szöveg. Ennek utolsó egysége, oldalnyi hosszúságú sorozata a képarchitektúráról tett megállapítások halmozása – megszemélyesítések formájában, amelyek a társadalmi lét, tudományosság stb. több területét lefedik, például: „A

képarchitektúra elvet minden iskolát, önmagunk iskolázását is.” Vagy: „A képarchitektúra nem pszichologizál.” A megszemélyesítések igei karakterűek, szervező alakzatuk a párhuzam és gondolatrítmus. A prózai textus szabadverssé változik. A művészi és szociális intenció, ars poetica folyamatos nyomatékosítása mellett a korszerű alkotás – más manifesztumokban is hangsúlyos – történelmi szerepét is kiemeli: „A képarchitektúra kiszabadult a »művészet« karjaiból, és átlépett a Dadán.” Az igei megszemélyesítések többségben vannak, ám megjelennek ezekkel együtt más fontos névszói változatok is: „A képarchitektúra ellensége minden művészetnek, mert csak őbelőle indulhat ki a művészet.” Található a szövegben még néhány egyszerű(nek mondható) metafora is, például az előbbinek biblikus, vallásos intertextusba való áthelyezése: „A képarchitektúra az alfa.” Illetve a deszemiotizáció elvének legfontosabb, sokat emlegetett konstruktivista-matematikai összegzése: „A *képarchitektúra*: $2 \times 2 = 4$.” A költői képek mozaikja tetszés szerint alakítható, bármelyik megjegyzés fontos, így akármelyik kiemelhető példa gyanánt.

Árulkodó viszont két alapvetés: egy állítás – és annak az ellentéte. „A képarchitektúra nem akar semmit.” – „A képarchitektúra mindent akar.” Bizonyos szempontból ez az ellentmondás jelenti a műalkotás lényegét, filozófiájának esszenciáját. Mert egyformán tartalmazza a mindent és a semmit, összességében magát a teljességet hordozza, amelynek kifejezői az egyes képek és definíciók. Ezek a mozaikdarabkák az egész alkotói s már önmagukban is teljes értékű – és jelenvalójukban egész – létezők. Ezt igazolja, erre helyezi fel a koronát utolsó mondatával, amely már önmagában is tartalmaz minden eddigit, s megalkotja a jelölés túlfuttatásának logikai sorozatát, képletét: „Mert a képarchitektúra művészet, a művészet pedig teremtés, és a teremtés minden.” A korábbi állítások igazolása és summázata egyetlen mondatban. A képarchitektúra így nem a művészet egy produktuma, megjelenési formája, hanem maga a művészet. S az is több annál, mint művészi produktumok egyszerű létrehozatala: hiszen „teremtés”, amely pedig a „minden”. A világmindenség, az egész, amelynek összes része, részlete, valóságeleme önmagában is teljesség: Kassák Lajos művészeti, társadalom- s egyáltalán, létfilozófiájának metonimikus kinyilatkoztatása. Az alkotás és művészet így nem csupán önmagával azonos – tautologikus jelleggel –, de a mindenség teljes értékű kifejezése is egyben. A létező (bármelyik) így nem csupán létezik: él, van, működik, hanem önmaga az élet és a lét, hiszen az nincsen rajta kívül. S ezzel akár a deszemiotizáció ideája is visszahelyezhető a képbe (kiiktatva a kezdő ellentmondást), mint a létazonosság és egység tökéletes megvalósulásának alapgondolata (szimbóluma). A kassáki elv szerint a művésznek hitelesnek, igaznak, önazonosnak kell lennie, az önmagával egységben álló konstruktivista művészet pedig az életet fejezi ki, a lét(ezés) teljességét, s nem annak sehova nem mutató hamis darabjait, adott esetben szembenálló, töredékes, igaztalan (s így az egész elvével szembekerülő) ellenfeleit. A „művészet – Művészet” tautologikus kijelentése után így folytatja a gondolatot: „És nem tendenciózus osztályok vagy pártok érdekei szerint, hanem maga a tiszta élettendencia. Az eddigi művészi alkotások közül ezt az élettendenciát egyedül az architektúra demonstrálja.” Ez pedig a már elemzett „önmagát demonstráló erő”, amely „egyszerűen van”.¹⁸ Tehát önmagában és önmagától létezik.

A *Képarchitektúra-kiáltvány* tehát többféle olvasat lehetőségét magában hor-

dozza, s ezek mintha dialektikus viszonyban állnának egymással. Ráadásul az olvasatok további két szegmensre bonthatók: egy nyelvi természetűre és egy eszmei karakterrel bíró dimenzióra. Az első olvasat a tautologikus, amelynek egyértelműsége nem csupán a nyelvi jelölés egyszerűségét (s talán egyszerűségét), a szöveg teljes önazonosságát jelenti (amolyan visszajára fordított metaforaként), hanem meghatároz egy művészi és emberi, erkölcsi szempontú magatartásmódot is. Vagyis a műtől (tézisként) ugyanúgy megköveteli a biztos indentitást, a hitelességet és tartást, mint annak alkotójától – azaz (olvasatról lévén szó) befogadójától. A második olvasat a metonimikus: ennek egyik fő vonása a jelek túlfuttatásában nyilvánul meg (antitézisként), amellyel a végtelenbe futó dinamizmust kockáztatja: a szöveg definiálhatatlanná, rögzíthetetlenné, értelmezhetetlenné válik általa. (Legálábbis fennáll ennek a veszélye.) A textus pedig annyira változó, megújuló, megragadhatatlan, mint maga az ember, aki alkotja vagy befogadja, amely jellemző pedig az avantgárd művészet(ek), izmusok lényege. A metonimikusság másik tényezője viszont, hogy a képarchitektúrára alkalmazott jelek (költői képek) végteleníthető sorozata mégis az egység, az egyetlen valóság irányába tart, s így nem fut ki a semmibe – a látszólag darabokra hulló, mozaikos szöveg egy magasabb szinten végül összeáll (szintézis). (A konstruktivizmus mindig a biztos viszonyítási pontokból indul ki, és produktumai biztonságot sugallnak, szerkesztettek, ellentétben például a dadával vagy a bizonytalanságot sugárzó, látszólagos kuszaságban szétartó dekonstruktivista alkotásokkal.) A megvalósult eredmény nyelvi nem más, mint a kiteljesedett, sokszorosán részletezett, kifejtett, képekben, azonosításokban bővelkedő metonímia. S ezen elemek mindegyike létező valóság, valóságos létezés, ahol minden, ami él, a másikkal azonos, mert mindegyik maga az élet, szintézisében a legmagasabb lépcsőfokra emeli a kassági művészetet – már-már lét-filozófiává magasztalja azt retorikájában, kinyilatkoztatásai által. A deszemiotizáció visszaíródik az identifikációs játékfolyamatba, ám nem egyszerű eljárásként, költői képként vagy alakzatként (és ezek ellenfeleként), hanem gondolati bázisként, legfőbb létparancsként. Míg a tautológia az emberi önazonosság elvárása, addig a metonímiából kifejlő deszemiotizáció az igaz (tehát hamisságoktól mentes) művészi (s egyáltalán mindenféle) létezés alapkövetelménye. Itt már nem csak az egy, ami azonos az eggyel, hanem minden részlet azonos önmagával, a többi részlettel és az összességgel egyaránt. Így válik a képarchitektúra azonossá az alkotójával, a befogadójával, a művészettel, mi több, magával az étellel... Ezek szerint a konstruktivizmus kassági felfogásban, kifejezésben már nem csupán avantgárd irányzat. Nem egy művészeti-társadalmi mozgalom, illetve megformálási mód. Nem stílus a stíluson belül. Nem valamiféle izmus – egy a többi között. Azok leválthatók voltak, lecserélhetők, mint ahogyan azt a szerző számtalan alkalommal szemléltette is manifestumaiban, esszéiben, tanulmányaiban vagy akár *Az izmusok történetében*. Az avantgárd konstruktivizmus alapvető elve a nyitottság. Nem zár le semmit, főleg a lehetőségeit nem, a jövő felé tekint.

A kassági alkotó – és egyáltalán, az őt követő művész vagy műélvező – célja soha nem lehet az, hogy formai szempontok alapján utánozza, tanulmányozza elődjét. Egy teremtmény ember nem hozhat létre „mintha” jellegű, a már meglévőt mímelő s így a múltba tekintő produktumot. A deszemiotizáció az egyértelműségre

való törekvés „életre szóló” parancsolatává emelkedik Kassák Lajos szövegvilágában. A képarchitektúra „nem a síkba befelé, hanem a síkból kifelé építkezik”¹⁹ – állítja. Ennek alapján a műalkotás úgy válhat önazonossá, ha „kilép” a befogadói térbe, amennyiben a szöveg hatására az olvasó maga is alkotóvá lesz: „A művészet átfurmál bennünket, és mi képesekké válunk környezetünk átfurmálására.”²⁰ A mű által kiváltott hatás viszont csak abban az esetben lehet teljes körű, tehát a befogadói létet gyökeresen átalakító, hogyha kellőképpen meggyőző és tisztán érthető a tautológia, megfelelően kiterjesztett a metonímia, s összességében működőképes a konstruktivizmus retorikája.

JEGYZETEK

1. Kassák Lajos, *Képarchitektúra* = Uő., *Versek, tanulmányok*, szerk. Sík Csaba, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 844. (Kiemelések az eredetiben.)
2. Deréky Pál, „*Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*”, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998,
13. Különösen fontos a módszer ismertetésében *Az avantgárd irodalmi műalkotás néhány poétikai jellemzője* című fejezet (13–17.).
3. Uo., 13. (Kiemelések az eredetiben.)
4. Kassák, *Képarchitektúra*, 842.
5. Uo., 843.
6. Uo., 842.
7. Uo., 840.
8. Uo., 844. (Kiemelések az eredetiben.)
9. Lásd Deréky Pál, *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest, 1992.
10. Lásd az „*Újraolvasó*” kötetet az ezredfordulóról: *Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000.
11. Kulcsár Szabó Ernő, „...*ki üdvözöl téged születő pillanat*”, *Alanyiség és deperszonalizáció a 20-as évek Kassákjánál*, Új Írás, 1987/5., 130. Valamint különös tekintettel *A jelviszony értelmezése a magyar avantgarde-ban* című fejezet: uo., 128–132.
12. Deréky, „*Latabagomár...*”, 13.
13. Azért csupán „valami ehhez hasonló”, mert a jelentésképzés és jelölés beiktatásával, pontosabban visszahelyezésével már ismételt képtelenség megalkotni önazonos, tökéletesen „egy az egyben” tartalmakat.
14. Speciálisan a magyar avantgárral és Kassák művészeti paradigmaváltásával kapcsolatosan lásd Kulcsár Szabó Ernő megjegyzését: „A magyar avantgarde szórványos irodalmi recepciójának kérdéséhez végezetül egyetlen megjegyzés mégis idekívánczozik. Megfelelő elemzések híján ma még nehéz volna megítélni, milyen pályát futott volna be ez a futuro-expresszionista kibontakozású, s dadaista-szürrealista kiteljesedésű költészet, ha Kassák nem tér vissza már a harmincas évektől kezdve egy, a magyar irodalmi hagyományban már régtől meglévő, tárgyias közegű, de lényegében közvetlen valómáslírai beszédhelyezethez.” Kulcsár Szabó Ernő, „...*ki üdvözöl...*”, 127. A kassáki paradigmaváltás 1930-as évekbeli természetét, karakterét vizsgálja még részletesen tanulmányában Aczél Géza, „*szomorúságba enyblt lázadás*». *A klasszicizálódás első jelei Kassák harmincas évekbeli költészetében*, *Paraszusz*, 2007/3., 53–57. A paradigmaváltás immáron klasszikussá vált korai, 1972-es értékelése Lengyel Balázs *Hagyomány és avantgarde* című esszéjében olvasható, Vas István *Nebéz szerelem* című kötete felől vizsgálva. Lengyel Balázs = Uő., *Hagyomány és kísérlet*, Magvető, Budapest, 1972, 64–73.
15. Kassák, *Versek, tanulmányok*, 138.
16. Kassák Lajos, *Az új versről* = Uő., *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 591.
17. Uo., 592.
18. A külön nem jelölt idézetek a *Képarchitektúra*-kiáltványból származnak.
19. Uo., 843.
20. Uo., 842.

FENYŐ D. GYÖRGY

Egy vers, amely felépíti és lebontja önmagát

JÓZSEF ATTILA: [IRGALOM, ÉDESANYÁM, MAMA...]

I.

József Attila alábbi sora korábban a töredékek között kapott helyet, a legutóbbi kritikai kiadás azonban már a teljes versek közé sorolja:¹ „Irgalom, édesanyám, mama, nézd, jaj kész ez a vers is!” 1937 első felében keletkezett, abban a félévben, amelyben József Attila végleg összeomlott, és olyan állapotba jutott, amelyből napokra, hetekre még ki-k tudott kerülni, de amely végeredményben örvénszerűen egyre mélyebbre és mélyebbre rántotta a betegségével küzdő költőt.

Az első szóban, az „irgalom”-ban egyszerre van jelen a kérés, az esdeklés, a vágyakozás, a fohászokodás, a könyörgés és az elfúló elkeseredés hangja. Erőtéljes szó, a vallásos képzetkörbe és szókincsbe tartozik. Főnévi alakban is használjuk, de gyakoribb – és éppen a fent felsorolt szövegfajtákban gyakoribb – az igei alakja: *irgalmazz vagy irgalmazz nekünk*.² Ha az elvileg személytelenebb *irgalom* alakot használjuk, akkor automatikusan egyes szám első személyre vonatkoztatjuk, vagyis *irgalmazz* → *nekünk*, de *irgalom* → *nekem* / *nékem*. Vagyis az első szó azonosítja nemcsak azt, hogy milyen szövegről van szó (könyörgésről), de valószínűsíti azt is, hogy a megszólaló egyes szám első személyben beszél, nem egy közösség nevében, és azt is, hogy önmaga számára kéri az irgalmat.

A második szó a megszólított. A vallásos képzet helyére egy emberi viszony kerül, a megszólított nem az Atya, hanem az anya. Mégpedig az anyára használt leginkább értékelteli, legmagasztosabb szóalakkal, az *édesanyával* megnevezve, személyes névmásos alakban, ami a leginkább tisztelettel teljes: „édesanyám”. A harmadik szó tulajdonképpen redundáns, mondhatnánk, hogy felesleges, mert nem tesz mást, mint megismétli a megszólítást. De az „édesanyám” felfelé stilizáló gesztusa után a „mama” alakváltozat személyes, családi, familiáris, sőt gyermeki. Vagyis mintha egy gyermek kérne irgalmat a felnőtt édesanyától valamiért, amiről még nem esett szó, amit még nem sejtethünk. Már csak azért sem, mert a vers a legmagasabb érzelmi hőfokon, a legnagyobb intenzitású szóval kezdődött: az irgalom kérése, magának a könyörgésnek a kimondása után kérdés, hogyan tud előrehaladni a vers, mármint hogyan tudja ezt fokozni, vagy mit tud ehhez hozzátenni.

A vers három főnévvel kezdődött, utánuk következik a negyedik szóban az első ige, a „nézd”. A felszólító módú igealak a megszólított anyának szól, és egyelőre meghatározatlan, hogy mire vonatkozik. Végképp nem tudjuk a jelentését azáltal, hogy egy indulatszó követi, a „jaj”, amiből még mindig nem derül ki, hogy mi a felkiáltás oka vagy célja. Mindenesetre a „jaj” megerősíti az irgalomkérés fájdalmas mozzanatát: valami van, ami miatt a beszélő a – kétszeresen megszólított – anyához fordul, rámutat valamire, és ami miatt irgalmat kér.

Ami előtt tovább olvasnánk a verset, két okból is meg kell állnunk. Mintha itt lenne a vers – verssor – középpontja, mintha itt átfordulna valami másba a vers. Egy-

részt ritmikailag találunk itt váltást, másrészt mondattanilag. A mondat eddig csupa egyszavas elemből állt, minden szó után meg kellett állni, szünet következett, ezért minden egyes szót vessző választott el. Mondattanilag indokolt volt ez a szaggatottság (megszólítások, indulatszók, egyszavas mondatok), viszont azt eredményezte, hogy a levegővétel kapkodó, ziháló lett, ami nagyon erős indulatra vall. Minden egyes szó külön hangsúlyt és jelentőséget kapott, nagy érzelmi erők robbantak benne.

A ritmus ugyanakkor szabályos hexameter, mégpedig nagyon erősen ritmizált, pörgő hexameter: – u u I – u u I – u u I – – I – u u I – – . Vagyis a vers közepén áll meg először – és egyetlenegyszer – a daktilusok rohanása, pörgése, a negyedik ütemben, mégpedig éppen az egyszavas igénél és a fájdalmat kifejező indulatszónál: „nézd, jaj” I – – I . Utána az önálló ritmikai egységként értelmezhető adóniszi sor következik, a kötött hexameteres zárlat: „kész ez a vers is”: – u u I – – . Ez az egység viszont – és itt kell visszakanyarodni a mondattanhoz –, szemben az eddigiekkel, egy egyszerű, de tagolt mondat, alannyal, állítmánnyal, jelzővel, kötőszóval. *Kész ez a vers is* – miközben ez a felsor grammatikailag tagolt mondat, nincsenek benne a levegővételt, a zihálást jelző, a mondatot megszakító szünetek, közben viszont csupa egyszótagos szóból áll. Vagyis a sor első fele csupa hosszabb szóból, de egyszavas zenei és mondattani szakaszból állt („irgalom, édesanyám, mama” – u u I – u u I – u u), középpontja két egyszavas és egyszótagos szakaszból („nézd, jaj” – –), második fele pedig ritmikailag és mondattanilag nagyon összefogott, de csupa nagyon rövid szóból áll („kész ez a vers is” – u u I – –).³

A vers utolsó mondatának bejelentése, hogy elkészült a vers, magára erre a versre vonatkozik. Akkor hát teljes versről van szó, nem töredékről, hiszen azt állítja, hogy „kész” van a vers. És azzal, hogy a verssort megírta, egyik szóról a másikra felépítette a verset, majd azt késznek nyilvánította, ezzel meg is szüntette, lezárta, ellehetetlenítette a folytatást, mert ami kész van, az tovább nem építhető. Ha nem volna anakronisztikus József Attila versére használni a kifejezést, azt mondanám, konstruál és dekonstruál egy verset József Attila, elemenként felépíti, majd a sor végére érve végérvényesen befejezi a költeményt, lehetetlennek mondja a folytatást, miközben az olvasó az egyetlen sort látva mindenképpen töredékként érzékeli azt.

A „kész ez a vers” állításhoz hozzátesz egy „is” kötőszót a mondat végére, ami feleslegesnek, főként pedig súlytalannak tűnhet a vers első felének indulatteljes kifejezései, majd a második fele lezárást és végérvényességet állító mondata után. Ez az „is” arra vonatkozik, hogy sok más verse is készen van, hogy megint itt van egy újabb vers, amit megírt. Vagyis a második félsort értelmezhetjük úgy, hogy azt állítja, hogy a beszélő-költő írt egy verset, de az is lehet, hogy már sok verset írt, többek között ezt *is*.

Milyen viszonyban áll vagy állhat az irgalom kérése és a vers elkészülte? A vers első és második felének logikai összefüggését kell ennek megválaszolásához felderítenünk. Az egyik feltételezhető kapcsolat, hogy az irgalom megadásának lehetséges indoka a vers elkészülte. Nem tudjuk, mi a bűn, amiért az irgalmat kéri a költő-beszélő, de az bizonyos, hogy a vers elkészülte, ennek a versnek az elkészülte, vagy versek sorozatának elkészülte („is”) indoka lehet az irgalom megadásának. A másik feltételezhető kapcsolat, hogy azért kér irgalmat a költő-beszélő, mert elkészült a vers. A gondolatmenet eszerint az, hogy minden egyes újabb elké-

szült verssel közelebb kerül a halálhoz, vagy azért, mert mindenről és mindig tud verset írni,⁴ vagy azért, mert az ürességhez kerül egyre közelebb, vagy azért, mert minden egyes elkészült vers azt jelenti, hogy azt már nem kell megírnia. Vagyis azért már nem kell élnie, hogy megírja azt (ezt) a verset, hiszen az már elkészült. Harmadrészt megfogalmazható a viszony úgy is, hogy bár az irgalom elérésének eszköze a versírás, de bebizonyosodott, hogy a vers elkészülte nem jelent irgalmat az én számára, ezért más kérést kell megfogalmaznia: hátha a – már halott – édesanya irgalmat tudna gyakorolni a szenvedésben.

„Kész ez a vers” – ebből az következik, hogy a vers önmagából megérthető, hogy a benne szereplő szavak megmagyarázzák egymást, felépítenek egy teljes világot. Ebben a világban egy szenvedő ember szólal meg, aki valamiféle megváltásra, vagy legalábbis irgalomra vágyik, de ehhez nem az Istenhez fordul, hanem egy nagyon személyesen megszólított édesanyához. Önmagát költőként definiálja, akinek legfőbb – illetve az irgalmat magyarázó, indokló vagy feltételező – tevékenysége a versírás. A vers autoreferenciális, a szöveg önmagára az előttünk álló szövegre vonatkozik, és keletkezése közben mutatja a verset: amikor elkezdjük olvasni, még nincsen kész, csak az utolsó szó leírásával és a vers kész mivoltának bejelentésével válik teljessé – és egyúttal folytathatatlaná is.

II.

József Attila esztétikája szellemében a vers megérthető önmagában, minden elemét komolyan véve. *Irodalom és szocializmus* című 1931-es tanulmányában azt írja, hogy „a vers egy-két sora a kölcsönösen függő kapcsolódás folytán eleve meghatározza a többi – vagyis a mű világának minden pontja archimedeszi pont. [...] a műalkotás a legkisebb elemében is műalkotás”.⁵ Ebből számunkra most az a gondolat fontos, hogy a mű minden pontja (és nemcsak minden sora, hanem minden szava is) kölcsönviszonyban áll a mű minden más pontjával, és így egy olyan új szerkezetet, struktúrát alkot, amely teljes valóságot hoz létre, konstruál meg előttünk. Az „archimedeszi pont” elméletét, minden egyes elem kapcsolódását minden más elemhez hosszabb versekben csak körüljárni, érzékeltetni tudjuk, ez a vers viszont a maga tömörségével szinte felkínálja magát az illetén elemzésre.

Ám ha az eddigiekben ezt a metódust követtük, akkor most lépünk túl a pusztán szövegen, és vizsgáljuk meg a szöveg más szövegekkel való kapcsolatát. Mert egyfelől a vers autonóm struktúra, másfelől azonban szövegek egymásutánjába illeszkedő újabb szöveg, amelynek nyelvét és képeit más szövegektől kapja.

A vers abba a hagyományba illeszkedik, amelyben a vers önmagáról a versírásról szól, a vers születéséről, keletkezéséről, formálódásáról. E verstípus talán legismertebb példája Lope de Vega *Szonett a szonettéről* című alkotása.⁶

*A kedvesem szonettet kért ma. Gond dúl
 Elkemben és szorongva kezdem én.
 Tizennégy sorból áll a költemény,
 A három első itt szokell bolondul.
 Félttem, hogy nem lesz rím, mely visszakondul,
 És itt vagyok az új sor közepén,*

*Csak futna le a Négyes könnyedén
Nem főne a fejem a Hármastól.*

*Aztán a költő a Hármastól lép,
És sikerült, úgy látszik, a merész tett,
Mert már e sorral zárul is a kép.*

*A második versszak rímelni készlet,
Tizenhárom a sor. Mindegyik ép.
Most meg tizennégy. Versem íme kész lett.*

Mivel a verset Kosztolányi Dezső fordította, és a *Modern költők* című antológia 2. kiadásában jelent meg magyarul 1921-ben, a könyvet pedig József Attila sokat forgatta, okkal feltételezhetjük, hogy jól ismerte. Ám az eljárás hasonlósága kiáltóvá teszi az eltéréseket és különbségeket. Lope de Vega felépít egy szabályos, 14 sorból álló szonettet, mindvégig jelzi, hol jár a versírásban, és a versvégi bejelentés („Versem íme kész lett”) büszke öntudattal hangzik el, egy költői bravúr kinyilatkoztatása, egy teljessé formált vers elkészültének öröme sugárzik belőle. József Attila azzal, hogy szintén bejelenti: „kész ez a vers is”, még jobban felhívja a figyelmet arra, hogy egy töredék, egy egysoros lett kész. A formai tökély – itt a hexameter – szintén ellentétben áll a vers töredék-mivoltával. Vagyis úgy vélem, a töredék vagy teljes vers vitájában azért nem lehet egyértelmű nyugvópontra jutni, mert a vers töredékességében teljes, jelentéséhez hozzá tartozik, hogy a töredéket állítja késznek, illetve hogy a késznek állított vers éppen ezért folytathatatlan. A két vers befejezettségének különbsége eredményezi részben azt is, miért egészen más hangoltságú a bejelentés: a büszkeség és a bravúr teljesítése feletti öröm hangja hatja át Lope de Vega szonettjének zárlatát, a szorongás és könyörgés hangja érződik József Attila versének bejelentésében – ahogyan a két vers egésze is ezeken a hangokon szólal meg.

Több olyan verset is írt József Attila 1937-ben, amelyek a vers keletkezésével foglalkoznak. Legteljesebben a *Költőnk és kora* című, vélhetően 1937 szeptemberében, tehát néhány hónappal később írott vers, amelynek első versszaka felépíti azt a világot, amelyet a következő öt bejár:

*Íme, itt a költeményem.
Ez a második sora.
K betűkkel szól keményen
címe: „Költőnk és kora”.
Úgy szállong a semmi benne,
mintha valaminek lenne
a pora...*

A vers a zárlatában a megszűnésig jut el, a halálhoz, a „hullafoltok” jelezte pusztuláshoz, de ezt már nem köti össze a vers keletkezésével és lezárásával. De hogy a költészet is a semmibe, a némaságba, a halálba fut, az ebben az évben nagyon sokszor visszatér. Egy ugyancsak vélhetően 1937 nyarán írott versében (töredék-

ben?) így ír: „Majd csöndbe fagynak a dalok”, vagyis a költészet iránya, a szavak gravitációs középpontja a semmi, „mert én úgyis meghalok”. Az 1937. április 11-én írott *Születésnapomra* pedig ha nem is a vers írásának folyamatát önti formába, de a versírás körülményeit, célját, programját és ethoszát.

Érdekes azt a szöveggörnyezetet is megnézni, amelyben versünk megfogalmazódott. A papírlapon, amelyen ceruzával az elemzett sor áll, van még egy töredék, egy félbehagyott, utóbb másképp folytatott és befejezett verssel:

*Roskad a kormos hó, cseperészget a bádogeresz már
s mintha csak egy millió, aranyos kis kékszemű lányka
venne körül mosolyogva, ha ébredesz, csacsi medve,
ugy nevet itt a derűs ég*

([Roskad a kormos hó...])

A vers korábbi változata a *Flóra 1-5.* ciklus első, *Hexameterek* című darabjának, és arra hívja fel a figyelmet, hogy mennyire foglalkoztatta József Attilát ekkor a hexameteres forma. Két szöveget is elkezdett egyazon lapon, s az elsőből (a lapon felül lévő *Irgalom, édesanyám, mama* kezdetűből) egy egysoros verset formált, ön maga írva meg a folytatás lehetetlenségét. A másodiknak az első sorát kicsit megváltoztatta, és hozzáírt egy ujjongó verset, amely a természet tavaszi újjászületéséről és az énnel a szerelem általi újjászületéséről beszél. A *Hexameterek* boldog vers, s ezt a boldogságot a fenti hexameteres töredék már megelőlegezi, nevet benne a derűs ég. Akár elhisszük a boldogságot a versnek, akár nem, mindenképpen azt is látjuk a két szöveg egymás melletti születését komolyan véve, hogy mennyi minden fér meg egy lélekben akár ugyanabban a pillanatban.

A vers egyetlen szóban egyezik csak meg egy másik ekkortájt keletkezett, szintén teljes műnek is, töredéknek is tekinthető szöveggel, de ez az egy szó olyan hangsúlyos mindkettőben, hogy – a keletkezés közelségén túl is – szükségképpen összekapcsolódnak az olvasói tudatban.

*Édesanyám, egyetlen, drága,
te szüzesség kinyílt virága
önnön fájdalmad boldogsága.*

*Istent alkotok (szívem szenved)
hogy élhess, hogy teremtsen mennyet,
hogy jó legyek s utánad menjek!*

([Édesanyám, egyetlen, drága...])

Az *édesanyám* szó három alkalommal fordul elő József Attila egész költői életművében: A *Dunánál* soraiban így nevezi meg az édesanyját, bár meg nem szólítja benne. Abban a versben az *édesanyám* szó egy gondolat szolgálatában áll: az évek során fölhalmozott történelmi tapasztalat családon belüli átörökítésének, átadásának és átöröklésének fontos érve mind az anya, mind az apa szerepeltetése. Az *édesanyám* szó emellett csak e fenti két versben szerepel, nyilván ezért is tűnik föl, és ezért is rokonítja a két szöveget egymással.

Az [*Édesanyám, egyetlen, drága...*] című versben-töredékben az anya mint Szűz Mária jelenik meg, mint „szüzesség kinyílt virága” és mint „önnön fájdalmad boldogsága”, itt, elemzett versszövegünkben az anya mint az irgalmat megadni képes erő. Ez szintén lehetne Szűz Mária, ha már a vers irgalom szava a keresztény liturgiához kapcsolta a szöveget.⁷ Másfelől viszont nem idegen még attól a József Attilától sem, aki 1937-ben több istenkereső verset is írt, az a gondolat, hogy az isten helyett egy ember tudja megadni az irgalmat. A szintén ekkortájt keletkezett *Tudod, hogy nincs bocsánat* soraiban így írt: „Atyát hívtál elesten, / embert, ha nincsen isten.” Igaz, itt az *atyá* – *Atya* szójátékban az apakeresés kap hangot, de nem esik messze ettől az irgalmazó édesanya gondolata sem. És az irgalmazó apa és anya képe már a freudizmus gondolkörébe viszi át a verset. Eszerint ugyanis a szülőkkel való kapcsolat olyan, az embert lényegében meghatározó érzelmi erő, amitől az ember egész élete során nem tud elszakadni, azt dolgozza fel, elaborálja egész életében, a pszichoanalitikus kezelés során pedig azt igyekszik megérteni és beépíteni önmagába. Nem véletlen, hogy a *Tudod, hogy nincs bocsánat* a fent idézett két sor után így folytatódik: „S romlott kölkökre lertél / pszichoanalízisben.” Ez a gondolat továbbvisz bennünket egy lehetséges élettrajzi magyarázathoz. Eszerint a versben azért az édesanyától kér irgalmat a költő-beszélő, mert az édesanya a büntető. Nagyon súlyos emléke volt József Attilának a buktaevés esete, amikor kisgyerekként megette a másnapra sültött buktákat, amikor pedig az édesanyja ezt felfedezte, az eszméletlenségig verte a zokogó, tőle irgalmat könyörgő gyereket.⁸ Vagyis ha ezt a történetet is beleolvassuk a vers első felébe, akkor látszik, hogy a lehetséges irgalmazó egyúttal maga a büntető.

Ezzel a történettel egy lehetséges irodalmi előképhez is eljuthatunk, mégpedig Vergiliushoz. Tóth Béla anekdotái között szerepel a következő történet: „Vergilius költői pályája egy anekdotával kezdődik. Apja nem akarta tűrni, hogy poéta legyen és megvesszőzte, mikor verselésen kapta; mire a fiú így könyörgött, önkéntelenül is pattogó hexametert mondván: Parce, pater, virgis, nunquam tibi carmina dicam. [Szűnj meg, apám, a vesszővel, sose mondok többé verset.] E hagyományos hexameternek van egy változata is: Vae, vae, care pater, nunquam iam versificabo. [Jajjaja', édes apám, többé soh'se versifikálok. Szász Károly fordítása.]”⁹

Hogy József Attila ismerte-e ezt az anekdotát, arról nincs tudomásunk. De az egyezések, a hexameteres forma, az egysoros szerkezet, a szülőhöz való fohászkodás, a szülő mint büntető, a verés és a versírás összefonódása mind-mind rokonítják egymással a két szöveget. Ugyanakkor a két legjelentősebb eltérés is beszédre: Vergilius az édesapjához, József Attila az édesanyjához könyörög, Vergilius azt ígéri, hogy nem ír verset, és ez mintegy a jövőre vonatkozó fogadalomként hangzik el, József Attila éppen befejez egy verset, és azt mint értéket mutatja fel – legalábbis értelmezésünk szerint.

III.

Mi fér bele egyetlenegy verssorba? Ha József Attila esztétikája szerint gondolkodunk, akkor minden: a költő egy egész világot alkot minden egyes művében, és azt mintegy a valóság elé helyezi, az olvasó azt látja mint teljes világot, amikor olvas. Hogy ez a verssor töredék, vagy teljes vers, vélhetően a textológusok és az

elemzők örökre eldönthetetlen vitája marad. Textológiai értelemben bizonyára töredék: nincs címe, nincs datálva, nincs aláírva, nem jelent meg a költő életében. De tudjuk, elsősorban a képzőművészetből, de az irodalomból is, hogy egy töredék éppúgy lehet esztétikai értelemben érvényes, mint egy befejezett alkotás. Azt is tudjuk, hogy a töredékesség időnként jelentésképző erővé válik, akár a szerző intenciója szerint, akár attól függetlenül.

Ez az 1937-es rövid vers minden bizonnyal ilyen. Befejezettsége és a befejezettséget állító szöveg tartalma éles ellentétben áll a befejezetlenséget sugalló külső formával. Formai tökéletessége éles ellentétben áll a töredék izgató és sejtető tökéletlenségével. Zártága és végérvényessége éles ellentétben áll azzal, hogy a vers egésze önnön keletkezésének folyamatát képezi le. Személyes fájdalma, a felkiáltásokban rejlő könnyörgés pedig beleépül a sor szépségét megcsodáló befogadói élményünkbe.

JEGYZETEK

1. *József Attila összes versei*, kritikai kiadás, közléses Stoll Béla, Akadémiai, Bp., 1984, 566/c. vers, 2. kötet, 451. és *József Attila összes versei*, kritikai kiadás, közléses Stoll Béla, Balassi, Bp., 2005, 578. sz. vers, 2. kötet, 417. és 3. kötet, 239.

2. A katolikus miszerendben többek között ilyen szövegek találhatók: Pap: Uram, irgalmazz!; Hívek: Uram, irgalmazz!; Pap: Krisztus, kegyelmezz!; Hívek: Krisztus, kegyelmezz!; Pap: Uram, irgalmazz!; Hívek: Uram, irgalmazz! A liturgia a személyes névmással azonosított és nem azonosított változatot egyaránt használja (Uram, irgalmazz! Uram, irgalmazz nekünk!). *Római Misekönyv*, második, hivatalos kiadás, Szent István Társulat, Bp., 1991. <http://tar.liturgia.hu/Dokumentumok/Romai%20Misekonyv-/MISSALE%20ROMANUM%201991.%20-%20hun.pdf>

3. Fenyő D. György, *József Attila hexameterai*, Új Forrás, 2007/10, december, 17–37.

4. Több történet szól arról, hogy József Attila az utolsó három évben sokszor keserűen, sokszor dicselkedve mondta magáról, hogy verset írni mindig tud, és több olyan verse is keletkezett ekkortájt, ami határidőre és megrendelésre készült. Az egyik ilyen történetet leírja: Selyem Zsuzsa: *Fehérek közt – József Attila: Thomas Mann üdvözlése*, 1937, Európa, Látó, 2005/4 <http://epa.oszk.hu/00300/00384/-00026/03.html>. Ugyanakkor a *Szabad-ötletek jegyzékében* megjelenik az amiatti keserűség is, hogy azonosítják a verseivel, holott az ember más, mint a verse, a személyiségnek pedig másra van szüksége, mint a versek miatti elismerésre: „a Rubin azt mondta: téged mindenki szeret, hiszen a verseid te vagy /a verseim nem én vagyok: az vagyok én, ami itt irok”. József Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke*, közléses Stoll Béla, Atlantisz, Bp., 1990, 81, 3–4. sorok, 30.

5. József Attila, *Irodalom és szocializmus* = *József Attila összes tanulmánya és cikke 1930–1937*, közléses Tverdota György és Veres András, sajtó alá rendezte Sárközi Éva, L'Harmattan, Bp., 2018. I–II. kötet, 440–446. sor.

6. Tverdota György, „Mindenség a semmiségbe...”. *Kísérlet a „Költőnk és Kora” elemzésére* = József Attila, *„Költőnk és Kora”*, bemutatja Tverdota György és Vas István, kézirat, Magyar Helikon, Bp., 1980, 25–27. A vers Kosztolányi-féle fordításának első megjelenése: Nyugat, 1921/4, 286.

7. Szabolcsi Miklós, *Kész a leltár. József Attila élete és pályája, 1930–1937*, Akadémiai, Bp., 1998, 799–800. Tarnóc Márton, *A régi magyar költészet és József Attila* = Uő., *Kettős tükör*, Magvető, Bp., 1988, 349–356. Beney Zsuzsa, *A két anya* = Uő., *József Attila-tanulmányok*, Szépirodalmi, Bp., 1989, 11–98.

8. A lehetséges kapcsolatra Stoll Béla hívta fel a figyelmet: József Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke*. A 9,1–6. sorokhoz írt jegyzet: 67–69. *József Attila összes versei*, 2005, 578. sz. vers, 2. kötet, 417. és 3. kötet, 239.

9. A lehetséges kapcsolatról Farkas János László írt előszőr: Farkas János László, *Logika, de. Világosság*, 1999/12, 65–87. Az anekdota forrása: Tóth Béla, *Szájruhája. A magyarság szálló ígéti*, 2. jav. bőv. kiadás, Athenaeum, Bp., 1901, 286.

Antropomorf és dendroid organizmusok Szabó Lőrinc és Nemes Nagy Ágnes verseiben

„S nem szüntem örvendezni magamon,
hogy ami tetszik, azzá változom.”

Szabó Lőrinc

„Csak a növény tiszta egyedül.”

Nemes Nagy Ágnes

Bevezető

A tanulmány Szabó Lőrinc és Nemes Nagy Ágnes lírájában igyekszik kimutatni a természetfelfogás hasonló pontjait, a természeti és az emberi átjárhatóságának kísérletére helyezve a hangsúlyt. Komparatív elemzések segítségével keresi a választ arra, vajon akad-e a tematikáin túl mélyebb metszete e két, időben kevéssé, de attitűdben annál eltérőbbnek gondolt líranyelvnek, nem törekedve azonban előzmény–következmény viszonyok láttatására. A középpontba néhány olyan vers kerül, amelyekben az emberi és növényi határok elmosódnak: a fa antropomorfizálódása vagy az emberi test fává/fához hasonló alakúvá válása megy végbe.

Az utóbbi évek efemer elméleti próbálkozásai (*darwinian literary theory, cognitive poetics, ecocriticism, evolutionary literary theory*) egy újabb, interdiszciplináris igényű, egyszerre biológiai és irodalmi beszédmód vágyát implikálták – azonban inkább a befogadás felől,¹ semmint az alkotói folyamat természeti-fiziológiai beágyazottságát és a létrejött műalkotás belső struktúráját-hálózatosságát tekintve. A biopoétika kérdezősmódja termékeny lehet a költészet számára, mert a fiziológiai-anyagi érzékelés, illetve a biológia tapasztalatainak segítségével kísérli meg a(z irodalmi) nyelv mélyrétegeinek feltárását és újradefiniálását. A gondolatmenet egyik kulcsfogalma – bármilyen közhelyesen is hangozzék – a *metamorfózis*: „Az élet metamorfózis” – ezzel a tömondattal vezet be Andreas Weber² a biopoétikába. Könyve szerint egy költői ökológia felől kellene megközelítenünk a világot mint organizmusok célirányos rendszeréből felépülő, érzékeny hálózatot. Vizsgálatának – s egyúttal a biopoétikának – a tárgya az *élő (bíos)*, mert mindennek ez az alapja, és minden ehhez vezethető vissza, még ha mára el is szakadtunk a természeti világtól. Amíg nem írjuk felül azt a mély elidegenedést, amivel ma jellemezhető az emberiség (például a környezeti katasztrófák, a technicizált kultúra, a kizsákmányolás miatt), addig nem fogjuk *érteni* a természetet, s ebből kifolyólag azt sem, mi történik velünk – vagyis *önmegértés* sem lehetséges. A természeti világ életünk szimbolikus leképezője, gondolataink táplálója, mentális fogalmaink alakítója – a költészetnek is gyakran az élő organizmusok tanulmányozása képezi az alapját. Az átszövöttségre jó példa Franco Morettinek, a Stanford irodalomtudósának könyve, a *Graphs, Maps, Trees*,³ amely az általa kidolgozott *distant reading* fogalom jegyében íródott, s a szövegek legtávolabbi olvasására, az absztrahálásra, a művek hálózatának felderítésére ad meghívást. Moretti szerint a térképek és az ágrajzok vagy

törzsfejlődési fák segítségével olyan struktúrákra és belső törvényszerűségekre lelhetünk a művekben, amelyek egyébként nem fednék fel magukat. Látható, hogy ezek a minták a természetből erednek, s ezek által (vagyis a természet- és társadalomtudományok segítségével) Moretti szerint sokkal többet tanulhatunk a szövegekről, mintha a metafizika újabb és újabb elméleteiben mélyednénk el. Stefano Mancuso, a Nemzetközi Növényi Neurobiológiai Laboratórium igazgatója, szintén a természeti törvények más diszciplínákban való felhasználására buzdít. A növények gyökérzete ugyanis szerinte olyan, mint egy számítógépes hálózat, célja éppúgy az egyes feladatok teljesítése és az együttműködés általi túlélés. A legtöbb növény akkor is életben marad, ha eltávolítjuk a gyökerének a kilencven százalékát – érdemes megfigyelni tehát, hogyan történik mindez, talán a hálózatfejlesztők és a robottechnika is előrébb léphet e bioinspiráció segítségével (pl. plantoid robotokkal történő kísérletezéssel). A növényi hibridekkel végzett kísérletek is sikerhez vezetnek, hiszen a növények elektromos hálózatuk révén könnyebben összekapcsolhatók a gépekkel, mint például az állatok – véli Mancuso.⁴ A növényi hálózatok és testek működése máig megfjejtetlen, így amit Jean-Luc Nancy ír a testről – „leleplezett, darabokra zúzott bizonyosság. Semmi sem ismerősebb, semmi sem idegenebb nála a mi világunkban”⁵ –, az értelmezhető nemcsak az emberi, de az állati és növényi szövetre értve is. A költészetben a humán-fiziológiai értelmezés csupán egyik ága egy lehetséges (biopoétikai) olvasatnak, amely a vérkörök, erek, csontok, sebek, hús, izom, szív stb. működésmódját megjelenítő-önprezentáló versekben érhető igazán tetten, ennek vizsgálata is termékeny volna Szabó Lőrincnél és Nemes Nagynál, s az animális, zoopoétikai és zooszemiotikai kérdések szintén (Szabó Lőrinc ízeltlábúitól kezdve Nemes Nagynál a lovak és madarak szerepéig), sőt a 20. századi technicizált világ hozadékának számbavétele is eredményekre vezetne (gépek, robotok, imitálhatóság, helyettesíthetőség, kombinálhatóság stb.). Ez az elemzés mégis egy másik szempontot, a növényi organizmusok (főleg: fák) szerepének vizsgálatát helyezi előtérbe, illetve a fa és humán lét átmeneteivel, átjárásaival foglalkozik, miközben arra is keresi a választ, hogy az ilyen beíródások miként járulnak hozzá a lírai teljesítményhez, a vers ez esetben mennyiben válik a metamorfózis médiumává: csak tudósítója-e a nyelvi eseményeknek, vagy saját önprezentációját hozza-e létre az átváltozás-motívumok és a humanitás felfüggesztése, az organikus átjárhatóság tematizálása által. Ez a szempontrendszer ugyanakkor nem mellőzheti az előző kérdésfelvetéseket sem, vagyis az organikus, a kulturális és a gépi nem választható külön egymástól egyik költő lírájában sem.⁶

Hogy a növényvilág hogyan értelmezhető a humánum felől, aligha bírt kisebb vitaképző erővel az emberi kultúra évezredei során, mint az állatok pozicionálásának kérdése. Az ókorban két nézet állt egymással szemben: Arisztotelészé és Démokritoszé. Előbbi funkció és lélek alapján osztályozta az élőket, egy lélekről szóló szövege szerint a vegetatív (növényi) lélekkel szemben csak az állati képes érzékelni, s az emberi képes értékelni. A növényeknek is van lelkük, „mert bennük is van olyan képesség és princípium, amelynél fogva ellentétes helyeken növekszenek és fogynak. [...] minden, ami tenyészik, egyaránt nő mindkét irányba és mindenfelé, és mindaddig él, amíg csak táplálékot tud magához venni.”⁷ Ez a vegetatív élőlény azonban nem képes valódi mozgásra, lelke csak a szaporodás és

táplálkozás fenntartója, a növényekben a léleknek „semmilyen más képessége nincs meg”,⁸ így alacsonyabb rendűek, szubhumánok. A létezők hierarchiája tehát eképp épül fel: 1. szervetlen szint, 2. növényi szint (anyag és magasabb rendű forma egysége; mint vegetatív lélek, formáló erő), 3. állati szint (anyag és értelmes forma egysége; mint érzéki lélekkel bíró test), 4. emberi szint (anyag és még magasabb rendű forma, mint értelmes lélekkel bíró test), 5. isteni szint („első ouszia”, tiszta valóság).⁹ A köztudatban az Arisztotelész-féle hierarchia terjedt el, az élőlények piramisában – Charles de Bovelles 16. század eleji munkájában is – alacsony fokra kerültek a növények, azoknál lejjebb csak a kövek vannak (*Est*), a növények élnek (*Vivit*), az állatok éreznek (*Sentit*), az emberek pedig értenek (*Intelligit*).¹⁰ Démokritosz felismerése, hogy nemcsak látható mozgás létezik – bár elgondolásában minden létező csupán mennyiségileg eltérő atomokból épül fel –, és hogy a fák az emberekhez hasonlóan élnek, csak fordítva: a „fejük” vagy „agyuk” a talajban található, mára bebizonyosodni látszik. A növények „emberi” tulajdonságaira összpontosító eredményes kutatások azonban nem ismertek a 18. század előtt, amikor is Carl Linné nemeken alapuló elkülönítés szerint vizsgálta a növényeket, s publikálta *Somnus Plantarum* (*A növények álma*) című könyvét. Mozdulás és intelligencia leírásában Charles Darwin 1880-as *The Power of Movement in Plants* című könyve hozott újdonságot, amelynek zárófejezetében az olvasható – az elhíresült „root-brain”-hipotézisben –, hogy aligha cáfolható tény, hogy a növények gyökércsúcsa olyan érzékeny, hogy képesek (szenzitivitásukkal) a szomszédos növényrészek mozgását irányítani, s hogy ez úgy működik, mint egy alsóbbrendű állat agya.¹¹ E teória bizonyítása sokáig váratott magára. Jagdish Chandra Bose a 20. század elején megállapította, hogy a növények elektromos jelek segítségével áramoltatják az információt – s 1922-ben bizonyítást is nyert feltevése, azonban évtizedekkel később derült csak ki, hogy amit Darwin feltételezett másfél évszázada, vagyis hogy a növényi intelligencia kulcsa a gyökerekben található, igaz. A már említett Mancuso, illetve a Növényi Neurobiológiai Társaság másik alapítója, a Bonni Egyetem biológusa, Frantisek Baluska az elmúlt években arra a következtetésre jutott, hogy a növény merisztémája és növekedési zónája közötti átmeneti részben található a növény idegközpontja, ez a zóna ugyanis elektromosan aktív. A növények vizsgálata már csak azért sem érdektelen, mert a „növényi gondolkodás” megismerése a humán agyműködést és kultúraértelmezést is hozzáférhetőbbé teszi – Michael Marder filozófus szerint az *intelligencia* terminus újragondolandó, az emberi, állati és növényi intelligenciát egyaránt involválnia kell, s az ember tanulhatna a vegetatív életformáktól.¹² A növényeknek éppúgy vannak *érzékszervei*, mint az embereknek, az ezekről zajló kommunikáció, a bevett kifejezéseink nyelvében azonban nehezen megragadható, pedig a *látás* vagy a *szaglás* nem kizárólag emberi/állati képesség, a növények működésére is használható fogalom lehetne, a növényi látás például fotoreceptorokkal történő fényérzékelést jelent, a fák „fototropisztikus” mozgása látásuk következménye. A növények mind az öt emberi/állati (privilegiumnak vélt) érzőműködéssel rendelkeznek, sőt, továbbiakkal is, például képesek érzékelni a gravitációt vagy az elektromágneses mezőket.¹³ S nemcsak az egyes növényrészek, de az egyes növények is kommunikálnak egymással, sőt az állatokkal is. Mancuso hívja fel a figyelmet arra, hogy ugyan a Földet az ember uralja, de az

élővilág 99,6 %-át nem humán, és nem is állati, hanem növényi organizmusok alkotják, ebből is következik, hogy sokkal ellenállóbbak, adaptívabbak és intelligensebbek, mintsem gondolnánk, minden növény „egyfajta eleven internethálózat”.¹⁴

A növényekkel összekapcsolódó energia, mágnesesség vagy áram(lás) technicizálnak ható működését Szabó Lőrinc és Nemes Nagy sem tekinthette általánosan elterjedt, természettudományos módszerekkel alátámasztott ténynek, hiszen e kutatások épp az elmúlt negyedszáz évben nyertek tért, mégis felfedezhetők szövegeikben olyan allúziók (a fák kommunikációjáról, nyelvéről, mozgásáról, metamorfózisáról stb.), amelyek mintha ezt igazolnák, bocsátanák előre.

Szabó Lőrinc természetlírája

A recepcióban panteizmusként számon tartott, főként a korai Szabó Lőrinc-költészetre érvényesített világértelmező attitűd olyan posztromantikus gesztus, amely harmonikus szimbiózist feltételez a humán és a természetes világ között. A *Föld, erdő, isten* című első, 1922-es Szabó Lőrinc-kötet mindezt retorizált, megformált, bukolikus antik-modern nyelven keresztül viszi színre, a lírai én párhuzamot von „az ismert világból (a természetbe) kivezető vándorlás és az énből való sajátos kiszabadulás vagy még inkább az én egyfajta kiterjesztése között”.¹⁵ A szerző saját megfogalmazása szerint ez a kötet átmenet „a klasszicista jóból a modernista rosszba, mégis a felszabadulást jelentette”.¹⁶ Az egy évtizeddel későbbi *Te meg a világ*, illetve a még későbbi *Tücsökezené*¹⁷ kötetek paradigmaváltóak, Szabó Lőrinc az előbbiről azt írja, hogy „hatesztendei érés és részben hallgatás után az első döntő sikereimet [ezzel értem el], helyreütve vele az éretlen modernkedés hibáit.”¹⁸ A *Különbéke* verseit önéletrajz-töredékeknek tartja,¹⁹ a „*Különbéke* című könyvemben tanulságos, sőt mulatságos és hasznos kis bizonyítékai akadnak annak, hogy egy ember hogyan tanul meg járni az ingoványon.”²⁰ Ez a kötet, hasonlóan az elsőhöz, ismét fókuszba helyezi a természetet, ami leginkább a natúra és a technicizált-urbanizált világ ellentétének kidomborításában nyilvánul meg, mert bár vágyik az organikus szépségre, s felismeri azt, „a (költői) tudat mégsem képes önmagát a külvilágba projektálva viszontlátni”.²¹

Főképp retorikai eljárásai, korlátozott szóképhasználata és a személyiség megrendülése miatt tartja számon a recepció paradigmaváltóként Szabó Lőrinc lírai attitűdjét a '30-as évektől. A lírai énnek nincs többé rögzített identitása, önmaga változékonyságára reflektál, a *Tücsökezené* mint lírai önéletrajz egyik célja is ez:²² „s nem szüntem örvendezni magamon, / hogy ami tetszik, azzá változom.” (A *Nagy-erdőn*). A metamorfózis e későmodern lírában leginkább dezanropomorfizáció, mint a természetes életbe beleolvadás lehetősége villan fel. A korai, „panteista” szakaszban megkérdőjeleződött a *személyesség* (számít-e egy-egy ember a folyton alakuló univerzum apró részeként a világ körforgásában, létezik-e valójában individuum, önálló személyes jelenlét, vagy csak a gépezet részeként tölti-e be funkcióját minden ember?), a kései lírában viszont már a *személyiség* (mint egyedi és állandósult viselkedés-, gondolkodás- és érzésminta, ami a környezettel való interakciók során alakul, azok által érvényesül, akár tudatos vagy tudattalan mozgatórugók révén) is szinte „levetkezhetővé” válik a szubjektum kiiktatására törekvő

közben. A '30-as évek és főként Szabó Lőrinc természetlírájával kapcsolatban indokoltan érzékelte Rába György és Kabdebó Lóránt a korszakküszöböt s Kulcsár Szabó Ernő az élet tenyészszerű jelenlétének újszerűségét: „Szabó Lőrinc természetlírával kapcsolatba hozható versei – a két világháború közti tájlíra kanonizált alkotásaitól eltérően – rendre az élet tenyészszerű működésén keresztül viszik színre a természeti lét mindenkori autoritását. [...] Sőt, Szabó Lőrinc költészetének ez a szakasza [ti. a húszas évek végétől] hajlik arra, hogy az ember kulturális és biológiai konstrukciója közül is ez utóbbit tekintse meghatározónak. [...] a természet itt – növényit, állatit és emberit organizmusként egybefoglalva – elsősorban ebben a szüntelen átváltozásban és újraképződésben azonos önmagával.”²³

Szabó Lőrinc első kötetében a dehumanizálódás még nem válik omnipotens líraelvvé, azonban a metamorfózis csírájában már ott van, az egymásba fonódás például ekként tematizálódik: „friss kalászkok, rétek, erdők / nőnek szememben”.²⁴ Ugyan ez még tekinthető a látvány látószerven történő tükröződésének is, azonban a vers ekképp folytatódik: „a bozontos tölgyek izmát / karomba loptam.”²⁵ A *Fűben* című vers és későbbi változata (*Fekszem, hanyatt*) összehasonlíthatóvá, egymásba olvashatóvá válik, amint erre Kulcsár-Szabó Zoltán is felhívja a figyelmet.²⁶ Az elsőben így szól a vers néhány sora: „[...] Nézem a felhőt / és lent az erdőt, / a néma táborn; / aztán lehúnyom / a szemem, / süllyedni kezd / a föld velem”, a másodikban pedig a szempillák metaforikus azonosítottja a dárda: „[...] nézem a felhőt / és lent az erdőt, / e néma táborn / mely véd sötét / dárdáival, / s ha betakar fekete árnya [...]”. Nemcsak a látás, de a hallás, a tapintás, vagy más, kizárólag emberinek vélt tulajdonság, tevékenység lesz a fák, az erdő sajátja, hanem éppígy a gondoskodás vagy a nyelv is. Az antropomorfizáció már az első kötetben végbemegy: „A fák kezei égbe kulcsolódtak”²⁷. Az első kötet – még kevésbé osztott – lírai énje vágyódását fejezi ki a természettel való egyesülésre: „Barátaim, szép szál-fák s nemes erdők, / láztalan érés szenvedélytelen gyermekei [...] óh, fogadjatok / testvéretekkel! [...] *Én ismerem a ti nyelveteket; / előző életemben én is azt / beszéltem*, és ha felejtettem is, / tudom, hol a Föld jós köldöke, és / *nagy hallgatása ma is ismerős.*” (XXXV. *Fák között*).²⁸ A Föld köldöke az ókori jósdára utal, ahol az elalvókra jövőbe látó álmokat bocsátott Gaia, a földanya,²⁹ akinek a méhében minden élő megfogant.³⁰ A Gaia tiszteletére tartott szertartások, jóslások eredetileg a szabad ég alatt, egy tölgyfa körül zajlottak, Zeusz szolgái a szent növény leveleinek susogásából és a lombban élő madarak röptéből olvastak ki jeleket. A legrégebbi görög szentély a mítosz szerint úgy épült meg, hogy az egyiptomi Thébából Dodonába repült egy fekete galamb, letelepedett egy tölgyfára, és emberi nyelven kezdett beszélni: megparancsolta a helyieknek, hogy építsenek Zeusznak jóshelyet a tölgyfa körül. A tölgy – amely más kultúrákban, például a rómaiaknál és a germánoknál is szent faként bukkant fel – leveleiből jóslás tulajdonképpen fordítást, közvetítést jelent az ahumán világból a humán felé, egy olyan, a két világ között átjárni képes médium segítségével, aki mindkét nyelv hangját képes meghallani, vagyis *beszéli a fák nyelvét*, a növényi hírt képes emberi szavakká konvertálni. Ilyen „látóként” identifikálja magát e vers lírai énje.

Néhány vers lírai énje nemcsak *érti*, hanem *érzi* is a növények fájdalmát, képes átvenni kínjukat, szinte átalakulni az ő létformájukká, ami gyötrellemmel jár együtt.

Az *erdő fiai*, a *Különbéke* (1936) verse egy fát gyászol; mintha a fa védőszellemének panaszát olvasnánk: itt ugyan a fa a külvilág része, de jellemzése antropomorf, sérüléseit a vers sebeknek, gyantáját sárga vérnek nevezi:

*Mint egy óriás holtteste, feküdt
előttem a megnyúzott rönk: a roppant
fenyőszálat kidöntötték, ezer
zöld karját sorra leütötte a
villogó balta, görcsös lába csonkán
dagadt a földbe. Meztelen fehérlett
a kivégzett torony, mellette száz és
száz néma társa a begyoldalon
és sebeikből fáradtan szivárgott
a sárga vér, a gyanta... [...]
feküdt előttem a nemes halott,
a gyönyörű fa. [...]
felravatalozták a rönköket,*

*[...] Néztem, hogy viszi, néztem, hogy gurulnak
a pénz szorgalmas kerekein egyre
lejjebb-lejjebb az erdő fiai...
[...] föl a szívemig
nyilallott a jövő: láttam a messze
mélységben a dolgozó üzemet,
hallottam a villanygépek okos
munkáját, a gőzfűrész vijjogását:
forgó gijjotin acéllemeze
süllyed majd éhes gyönyörrel a szent
anyag testébe, mázsás vasfogak
harapdálják tárgyakká, áruvá,
a rabló ember rabszolgáivá
a sok életet... [...]*

*s mintha az én derekamban recsegne,
úgy hasít majd húsába a fűrész.³¹*

A zárlatra visszatérnek az antropomorf tulajdonságok – az antropocentrikus világkép kritikájaként –: az áruba bocsátott, tárgygyá redukált fának húsa van, a vers nyelv végig fenntartja a hasonlító viszonyt, a zárlatban mégis szinte azonosítás történik a kiazmusszerű egymásba fonódás által, vagyis a lírai én derekának recsegése és a fa húsába hasító fűrész között, hiszen az emberi testrész (derék) egy tárgynak a tulajdonságát (recseg) kapja, míg a tárgy (fa) anyaga emberivé (hús) válik. A versben a természet kizsákmányolt, az ember és a technika alárendeltje, a gépek (kerék, üzem, villanygépek, gőzfűrész, gijjotin acéllemeze, vasfogak stb.) uralmuk alá hajtják a naturát, a fát, amely szinte humánumként kerül bemutatásra (holttest,

fekszik, megnyúzott, karja, lába, meztelen, dagadt, társa, sebe, vér, felravatalozták stb.). Az antagonizmus tulajdonképpen humánus és technika harcaként is értelmezhetővé válik, ember és gép itt épp annyira egymás feltételezettjei, mint ellenpólusai.

Szintén a *Különbékében* olvasható *A bolond igazsága*, amelyben a lírai én nap-pali sétáján egy tölgyóriásban gyönyörködik, éjszaka azonban rémálom gyötri: a szoba fadeszkái életre kelnek, emberi tulajdonságokkal ruházódnak fel (járnak, gondolkoznak, beszélnek), és szemrehányó panaszt tesznek azért, mert az ember építőanyaggá és berendezési tárggyá fokozta le őket:

[...] ...*A tetőből* kilépett egy gerenda,
a székből egy láb, *a falból* a deszka,
elém bicegett és azt mondta: – *Lásd,*

én tölgy voltam, erő, maga az élet,
még bírtam volna néhány századot;
a korcs tovább él, hisz semmire sem kell,
én hős voltam, bát kívágott az ember
s most tüzelő és rabszolga vagyok! –³²

E versekben a természet tisztelete és panteista érinthetetlensége jelenik meg, egy illuzórikus vágyban, amelyet Nemes Nagy így nevez meg egyik esszéjében: „a természettel való együttélés: ez a mai ember egyik fenyegetett nosztalgiája”.³³ Szabó Lőrinc már a *Te meg a világ Materializmus* című versében leírja, hogy „Az anyag öngyilkossága az élet.”, s hogy az ember azért létezhet, mert a „hegyekről jött a fa / s máglyára dobta testét szótlan értem”, tehát a lírai én az organikus élet eszköz-szerű használatába, a természet fölött uralkodó ember létformájába való beletörődést fejezi ki, inkább csak tényszerűen mutat rá natúra és kultúra sajátos viszonyára, mintsem eltörölni vágyná azt. A szétszóródó én azonban a természet, különösen a fák kiszolgáltatottságát később sem fogadja el, a háborítatlan természettel való összeolvadási vágy és a magányt kíváلتó natúra bukolikus képe a harmincas évek verseiben is vissza-visszatér: „millió pici / nesz szőtt a táj eleven szövétébe, [...] zengtem a tájban, a táj bennem” (*Éjszaka*, 1938), „Az ember elől menekültem, / hívtak a madarak, a fák” (*Itt vagy itthon!*, 1936). A *Különbéke* több darabja a humán testhez hasonlítja a növényit: „még ráncos volt minden kis leveled, / mint az ujszülöttek keze. [...] ha kisüt a nap, / ezer meg ezer kis kezéd / egyenkint markolja a fát” (*Őszi fák*). A *Harc az ünnepért* kötetben pedig a lírai én dendroid alakban ölt testet: „Fa vagyok én is, ágasbogas / Csontváz!” (*Téli fák*), a fa lombja az emberi csontváz és hús rész-egész viszonyaként tropizálódik: „és éreztem a gúzst / s hogy az idő marja le / rólam is a lombot, a húst.” E kötetben a növények, fák ágai olykor csupasz vázként jelennek meg, s a lírai én szintén lemezteleníti magát („Váz vagyok én is, vetkező váz, / az életemet vetkezem” – *Egy téli bodzabokorhoz*).³⁴ A versben „újra felvonul tavasz és nyár: / az elmenekült kis driád, / a zöldhajú és szíromtestű / tündér, kinéz lombodon át” – a természet ciklikusságán és a temporalitás humántól eltérő mivoltának felismerési tapasztalatán alapszik a vers, létosz-

szegzőnek és időszembesítőnek is nevezhetnénk. Az apró, tündérszerű driádok Szabó Lőrinc korábbi kötetében is felbukkannak: pl. „Ezer driád / önti szét kéj s harc varázslatát: / zöld husukban zölden zizeg a vér” (*Szerelmes erdő*).³⁵ A görög mitológiában a driádok (vagy drüaszok) – legtöbbször – a tölgyek (*drüsz*, *drysz*) nimfái, lelkei voltak, együtt születtek a fákkal, s olyannyira integrálódtak velük, hogyha a fa elpusztult, ők is vele haltak.³⁶ A *Tücsökzenében* is visszatérnek a driádok („a fákból Dryád / bujt elő”), és a lírai én más posztumán (pl. félig ember-félig állat) „nem-földi barátai” is, a görög mitológia alakjai felvonulnak a faunoktól a kentaurokig (*Készséges halbatatlanok*).

A natúra „zöld húsa” íródik meg *Az erdő birkózik velem* című, 1925-ös versben is: „ahová lépek, lábam *babos* // *bú*sok ingoványán tapos – – / Zöld hús, és zölden zizeg a vér, / és *minden* mozdul, *minden* él”.³⁷ Későbbi változatában (*Szerelmes erdő*) az első rész hiányzik, a húsokon taposás helyett finomabb behatolás történik: „Mint bűvár a tengerbe, úgy / merülök beléd.”, a hab képe azonban átkúszik az erdő hierarchikus leírásába: „egymásba habzó emeletek”. Az 1925-ös, idézett részlet – de a későbbi vers is – nagy hangsúlyt fektet az akusztikus effektusra, az alliterációk előbb a *h*-s, majd a *z* hangokkal érik el hatásukat, végül az *m-n-l* mássalhangzóknál lágyul el a hangzás. A *zöld húshoz* hasonló, különleges kép más versekben is fellelhető, ilyen például a *Harc az ünnepértben a zöld zsír*: „sercege sül / zöld zsírjában a park, puhul a hang” (*Kánikulában*). A *zöld zsír* képe „a vegetáció szintjére süllyedést (illetve ezzel inverz módon, bizonyos élettelen tényezőknél a felemelkedést) jelzi.”³⁸

Nemes Nagy biopoétikája

A természeti, „biopoétikus” látásmód Nemes Nagy Ágnesre első kötetétől, az 1946-os *Kettős világban* címűtől kezdve jellemző – amelyből egyébként Szabó Lőrincnek dedikált példánya volt³⁹ –, a natúra kép- és struktúraalkotó jelenségeként érzékelhető. Már a nyitóvers, a *Hadijelvény* rögzíti e líra szemléleti pontjait: hatásos fiziológiai leírással, organikus képekkel adja meg a kötet felütését, húsdarálóként mutatva be az agyműködést („Mint iszap, gyöngye hegy belébe málló, / mely önmagától főve körbe fortyog, / mint visszaforgatott, nagy húsdaráló, / mely befelé nyel minden tömör kortyot – / így szívja, őrlí elmém a világot.”). A szervek, az emberi test fiziológiája (erek, szem, agy, vér, csont, fogak, csigolyák, sejtek, sebek stb. által) más (korai) versekben is számottevő tematikai – s nemcsak tematikai – elem,⁴⁰ s ezek gyakran természeti képekkel kombinálódnak. A növényre való változás, illetve a növényre való összeolvadás lehetősége már e kötetben jelen van: pl. „Ha húsevő növény lehetne testem” – írja Nemes Nagy *A szomszárban*, vagy „s kinyílik vállamon a szellem, / mint jóllakott virág.” – szól *A női táj* részlete.

Nemes Nagynál szintén megjelenik a fában lakozás és az emberben lakozó fa képe, utóbbi az *Azelőttben* jól demonstrálja, hogyan fonódik össze a humán és a dendroid test: „De most titokban egy fa nőtt / ott bent, nem vettem észre, nem, / de most már érzem, érdesen, / törzsben a törzset s gyökerezve / hajszálgököért hajszálerékbe”. A *látvány* című versben a driádszerű viszonyra olvasható példa: „Egy fában lakom. / Lombja évszaktalan, / az égig ér, a dadogásig [...]”. A kimond-

hatatlansággal, a nyelv elégtelenségével való vívódás Nemes Nagy lírájának állandó szervezőereje, s ez esetben egészen konkrétan jelenik meg: egyrészt (1) az égben nem tölti be funkcióját az emberi nyelv: dadog, vagyis elveszíti stabil szintaxisát, gördülékenységet és összefüggéseit, a lírai én tehát hiába *lakik egy fában* driádként, funkcióját nem tölti be az *üzenet* hordozójaként, ha nem tudja átadni azt. Másrészt (2) ez a töredezett beszéd(kísérlet) az őszinteséggel és a tudatalattival is összefügg: a nyelv ennek során önműködik, spontán keresi a szavakat. Nemes Nagy Babits Mihály verseinek elemzésekor gyakran említi a dadogást mint szándékos dallam- és értelemképző effektust,⁴¹ ugyanakkor a „valódi avantgárd”-ot (Apollinaire, Eliot, Rilke, Éluard stb.) is a dadogáshoz köti: „odáig száll le a pszichében, ahol a dadogás lakik, amelynek az elszótagolásához az ún. új eszközök, ilyen-olyan nem hagyományos módok kellenek”.⁴²

A különféle népek képzeteiben nagy jelentősége van a világfa/világoszlop – életfa – sámánfa – kozmikus fa képzeteknek és a hozzájuk kötődő mítoszoknak. A magyar (uráli, sámán) néphit a világfa vagy égig érő fa legendáját úgy őrzi, mint amely három világot köt össze, ágai közt a Nappal és a Holddal. A világfára csak a kiválasztott személyek mászhatnak fel, illetve csak a táltosok tudják, merre található. Bizonyos leírásokban a fa csúcán egy madár is ül, őt a táltos oda küldözgette, ahol valamit meg akart tudni.⁴³ Ez, a fenti versképből (*A látvány*) hiányzó ágens lehet a Nemes Nagy-lírában a madár: az üzenet megfogalmazásához, továbbításához hozzásegítő állat, hírvivő. A fa tehát valamely információ ősi birtokosa, áramoltatója, a madár pedig protézise/segítője: mint mobilis szállító képes meghallani, „kihallgatni” a fát s továbbítani az üzenetét – több Nemes Nagy-versben szerepel együtt a fa és a rajta ülő madár vagy madarak motívuma, ilyen még a *Trisztán és Izolda*, *Paradicsomkert*, *Vihar*, *Fenyő*, *A hindu énekekből* (*A remete*), *Éjszakai tölgyfa* stb.

Nemes Nagy esszéjében arról ír, hogy a művészet „másutt nem használt érzékszervünk fölébresztő vagy – pláne ma – létrehozó közege [...] a vers elemi, biológiai-egzisztenciális közegét létrehozva, napvilágra hoz bennünk, olvasókban olyan ismeretlen jelentéseket, érzelmelemsomókat, amelyeket a versjelenség nélkül nem közelíthetnénk meg”.⁴⁴ Másutt pedig azt írja, hogy a „biológiai formák és ritmusok, akáclevelek, aránytényezők, időtényezők [...] szoros kapcsolatban vannak az esztétikummal: minden művészet alapkérdéseikhez tartoznak.” Élő, lélegző élménynek nevezi a művészetet és annak hatását, a versnek meg kell értenünk „mozgása biológiáját” – írja.⁴⁵ A vers szerinte úgy nő ki a földből, mint egy növény,⁴⁶ amely a költő *által akar* felépülni – tehát hangsúlyozottan közvetítő szerepről van szó:

„[...] fel akar épülni általunk [...] tévedhetetlenül, szinte erőszakosan alakul a vers rendje, formája, *ahogyan az élő szervezetek szimmetriája*. Az élő anyag mértana érvényesül benne, a balra vagy jobbra szükségszerűen csavarodó növény szárak, az ötös vagy hetes levélkarék formatorvénye. Csak éppen figyelniük kell szabályozóira, csak éppen minden alakító erőnkkel azt a szerkezetet, az érvényes szerkezetet kell kimunkálnunk [...]”⁴⁷

A növényi trópusokból és nyelvből felépülő lírai én Szabó Lőrinc az *Esőben* című darabjában is tematizálódik: „foghat még talajt / lelkem reszkető gyökereivel, /

vagy már késő lesz s ott rothadok el / kilugozott, szomorú magként?” – szól a *Harc az ünnepért* versének zárata. Talán erre nem igaz az, amit Nemes Nagy jegyez meg arról, hogy a költőnek a 20. század második felében nem úgy kell írnia, mint a nyugatosoknak vagy Szabó Lőrincnek, vagyis hogy ők „megcsinálták a maguk művét; nyilvánvalóan nem ezt kell folytatni. A versépítésük konzervatív, túlságosan tematikus. »Modernebb« vers kell” – írja 1958-ban.⁴⁸ A modernebb vers tehát mintha a tematikain túlmutató organikus-ökológiai lírát jelentené – erre a harmincas évektől Szabó Lőrincnél is találhatunk néhány példát, kísérletet. Az idézett kötet korabeli ismertetője, Halász Gábor is felhívja a figyelmet arra, hogy a „végső diadaléret a megsemmisülés; a termékeny áldozat, amit meghoz a mag a növényért, az egyes az egészért, a jelen a jövődől, ami benne élt, ha rejtett igényként is”⁴⁹ – vagyis a recenzió is felismeri a kötet növényi hálózatoságát. A *Harc az ünnepért* több darabjában jellemzők a korábban citáltakhoz hasonló növényi hasonlatok, még egy példa álljon itt: „[...] Mint a talajban / vak gyökerével a növény, / úgy futok szét a zűrzavarban [...] gyökereimen az isten szeme” (*Házasság*).

Nemes Nagy Ágnes líranyelve immár más költészettörténeti szemléletre épül a lírai én elszemélytelenítésével, az objektivitással és a natúra különös, a technika világában ősiként, titkok hordozójaként megjelenített viszonyaival. Költészetében az ősi felé odahallgatásból bontakozik ki ez a fajta objektív lírai modernitás – az antropomorfizáció és a dendroid testbe belehelyezkedés mint transzcendens találkozás egy-egy hírhez, revelatív erővel bír, különösen, ha a beszédmód szenvtelen marad, s a fa humán tulajdonságokkal történő felruházása következetesen véghezvitt. A hír már-már erőszakos továbbadási kísérlete mutatkozik meg az *Éjszakai tölgyfa* (*Egy pályaudvar átalakítása*, 1980) című versben, amely úgy antropomorfizálja a tölgyet, hogy annak tudatot és kinyilvánított szándékot tulajdonít:

*Éjszaka történt, hogy a járókelő
valami zajt hallott és visszafordult:
egy tölgyfa jött mögötte.*

*Megállt, bevárta. Úgy jött ez a tölgy,
ahogy gyökereit frissen kihúzta
s még földes, hosszú kígyólábakon
hullámszórt az aszfaltos útra,
mint egy idomtalan sellő, igyekezett,
túlságosan széles feje súrolta
a néma boltredőnyöket,
mikor elérte a járókelőt,
a lámpaoszlopnak mindjárt nekidőlt,
aztán haját széthárította.*

A haj mögül egy tölgyfa arca nézett.
Nagy, mohos arc. Talán. Vagy másmilyen.
Érezte akkor a járókelő
saját körvonalaival lazulni,
kód úszta be folyékony partjait,

*mint aki hirtelen erdei
tóvá sötétül,
mert egy ilyen arcot tükrözhetett.*

És lélegeztek mindaketten.

*Néhány madárfészek a tölgy hajában,
bennük alvó madár, mintegy gondatlanul,
ott-feledetten.*

*Mert sürgető volt.
Oly sürgetően állt ott mozdulatlan,
mint egy hír, tölgy-alakban,
amely elfárad megfeszítetlenül.*

*Hajfüggönyét visszaengedte már.
Megfordult. Indult. Furcsa lába.
Vitte fészkeit, madarait,
s a járókelő
szilárduló szeme előtt
fénnel szórta a neonlámpa-sor.
Már várta az elhagyott gödör,
amelybe visszaforr.⁵⁰*

A tölgy és a lírai én között megteremtődik a kölcsönösség: a vers önreprezentatív tükrötengelyén, épp a tükrözés és a közös légzés motívuma során, az összeolvadás a *mindaketten* rendhagyó írásmódja által is beíródik a versbe. Azt ugyan nem tudjuk meg, mi a tölgyfa sürgető üzenete, ezt a lírai univerzumok egésze világítja meg – a hírhozóval és az üzenettel kapcsolatos versek egymás értelmezéséhez adnak kulcsot, mint ahogy a fák kommunikálnak. A *Fenyő* (*Napforduló*, 1967) című versben például ekképp jelenik meg az üzenet: „roppant törzsében most halad / egy paleolit távirat.” (*Fenyő*) – ennek a versnek is a közepén, vertikális (fa/oszlop alakú) képe felénél és horizontálisan is a metszeténél található az *üzenet*, vagyis a lombkorona és a gyökérzet között, a törzsben. A vers tehát vizuálisan is leképezi a távirat haladási útját.

A *remete* című (datálatlan) versben például ekképp kíván érvényre jutni az *üzenet*: „Tölgyfa nőtt / Vállamon / Húsom volt a földje telke / Mellkasomat átölelte / Gyökerével vérem merte / Úgy karózta két karom.” A *Madárban* pedig a vállra nehezedeő súlyként jelenik meg szinte ugyanez: lélek, tudat, életprobléma, kikíváncozó organikus üzenet. Itt ugyan animális a kép, mégis megjelenik a növényi hasonlat is, a húsba vágó karomnál sokkalta erőteljesebb a gyökerek képe, amelyek nemcsak belevájnak, hanem bele is nőnek a testbe, s ez az áthálózás visszavonhatatlan: „Mint egy tölgyfa a gyökerét, / Vállamba vájja karmait.” (*Madár – Napforduló*, 1967). A váll a terhek hordozásának súlypontjaként mintha a „meny-nyei lajtorja” egy foka volna az emberi testen, vagyis a felemelkedés lehetősége rejlik benne – írja Hernádi Mária.⁵¹ A driádszerű fában-lét Nemes Nagynál *A látványban* (*Egy pályaudvar átalakítása*, 1980) ekképp íródik meg: „Egy fában lakom. /

Lombja évszaktalan, / az égig ér”, az *Azelőtt* (*Napforduló*, 1967)⁵² pedig épp az el-
lenkezőjéről tudósít: „titokban egy fa nőtt / ott bent, nem vettem észre, nem.”

A *Diófa* című vers (*Szárazvillám*, 1957) nem kint-bent ellentétpárokkal dolgo-
zik, hanem az identitásvesztésről, a személyiség szétszóródásáról ad hírt: „Néha
alig lelem magam” – olvasható az első sorban. Hasonlóan Szabó Lőrinc *A Régi já-
ték* (*Tücsökzene*, 1947) című verséhez, amelyben „bodorodott / zöld húsomból a
bimbó”, de itt még csak az évnesztés aggodalma tematizálódik: „sokszor úgy fél-
tem, hogy nekem talán / nincs is egyéniségem”. A Nemes Nagy lírájában jellemző-
en felbukkanó fa szerepével több irodalomtörténész foglalkozott már, mások mel-
lett Horváth Kornélia és Lehóczky Ágnes, ám azt leginkább mint motívumot tették
elemzéseik tárgyává. Horváth Kornélia, aki a *Fák* című verset részletesen elemzi,
azt írja, hogy a fák e „költészetben magukban hordják az idő végtelen kiterjedését,
s logosz-szerepüket úgy töltik be, hogy az ősi múltból üzenetet hoznak a má-
nak.”⁵³ Az elemzés szerint a költő képes lehet megfejteni az üzenetet, konvertálni
azt emberi nyelvre, szavakba önteni, s ez nemcsak lehetősége, hanem kötelessége
is. A citált Nemes Nagy-versben (*Diófa*) a növényi hálózat nemcsak az emberi test
metamorfózisát-változását írja le, hanem átterjed a trópusokra is: az idő *hasító, kér-
gesítő*, a növények a temporalitást is uralmuk alá hajtják; e versben elválaszthatat-
lan egymástól a lírai én egykori, instabil humán létmódja és növényi teste. Néhány
antropomorf testrész ugyan beíródik (lombhaj, ágas-eres kéz, idegzet, agy), mégis
inkább a szimbiózis differenciálhatatlansága dominál, a diófa törzse, a szép sudár
és a lombhaj mint megszólított *másik* jelenik meg, amelybe az én keze, agya, gyö-
kere és virága belenő, tehát tulajdonképpen szerves, köztes részévé válik, így a
vers önmegszólítóvá is avatja magát. Schein Gábor e vers kapcsán szintén „dina-
mikus folyamat”-ról beszél, mert a költő ebben „a megszólított és a megszólítottat
egymás felé fordítva, egymással folytonosan alakot cserélve alkotja meg.”⁵⁴ Ezzel,
felbontva a képzetek és a szubjektum mindenféle egységét, átlépi azokat a határo-
kat, „amelyek József Attila és Szabó Lőrinc versbeszédét meghatározták.”⁵⁵ A lírai én
tehát „eléri” a naturával való összeolvadást – különösen a vers aposztrophikus
utolsó sorában, amelyben a fa és az én is megszólítottá válik, s a többjelentésű
szem szó által eldönthetetlen, hogy a diófa mennyiben antropomorf és mennyiben
dendroid: „te tartasz, barna törzs, te, nagyszemű diófa” –, amelynek során az egész
a részek működésének köszönhetően képes létezni, mindennek megvan a saját fe-
ladata, funkciója. „[A]z ökoszisztéma élőlényei egy gép egymáshoz illeszkedő ré-
szeihez (például fogaskerek) hasonlíthatók, melyek működésük során szintén
összezsizsolódnak, de nem kopnak el. Sőt, egyre hatékonyabban hasznosítják az
»üzemanyagot«, a napfény energiáját az élőanyag (»biomassza«) mennyiségének nö-
velésére.”⁵⁶ – írja Vida Gábor ökológus. A költői én a *Diófában* a földből az égbe
törő fa üzenetének hordozójává, médiumává válik tehát, de nem pusztán affirma-
tív közvetítőként, hanem önálló, önprezentatív organizmusként is artikulálódik. Az
összeolvadás talán arra a belátásra vezet vissza, hogy az ember megjelenése a
bioszférában egy evolúciós, de nem feltétlen fejlődéselvű folyamat volt az öko-
szisztéma egészét tekintve, s az emberinél mélyebb, régebbi tudás birtokában le-
hetnek a natura ősibb részei, elsődlegesen a zöld növények, a fák. Ők az élet alap-
jai, a bioszféra elsődleges termelői, „[v]ilágos, hogy az élők között a növényeknek

alapvetően fontos, nélkülözhetetlen funkciója van. Ők közvetítik a Napból érkező energiát az összes többi élőnek.”⁵⁷

Zárlat

Szabó Lőrinc és Nemes Nagy Ágnes lírája két gócpontja tehát annak a fordulatnak, amely a modern lírától eltávolodott természetet mint költői tárgyat (és nemcsak mint tárgyat, hanem versalkotó tényezőt) revideálni próbálta. Már Szabó Lőrincnél sem pusztán tematikai, hanem új szemléletet hozó biopoétikai megoldások észlelhetők, amelyeknek tétje a vers felépülése, megkomponálódása. Kultúra és natúra kettőse egyszerre működik ezekben, de mind Szabó Lőrinc, mind Nemes Nagy Ágnes az utóbbi dominanciája felé tesz kísérletet. A tájlírában megjelenő természet legtöbbször csak a humánium által válik hozzáférhetővé, hiszen csak az ember, az emberi nyelv képes megragadhatóvá tenni, mégis Nemes Nagy néhány versében már-már megszűnik a humán konstrukció, a lírai én és a szubjektum feloldódik, s a natúra szinte önmagát mutatja fel, élő-organikus hálózatként. Noha a természettudomány csak az elmúlt egy-két évtizedben jött rá, hogy a gyökerek minden egyes sejtje képes elektromos jeleket előállítani és továbbítani, Nemes Nagy *Fenyő* című versében erre utaló trópusok találhatók (lásd a zümmögést; s annak tematizálódását, hogy az élet kiirthatatlan). Ekkor még az sem volt közismert, hogy a növényeknek sokkal több fotoreceptoruk van, mint az állatoknak, hogy mindent érzékelnek, az emberénél sokkalta fejlettebb fényérzékelő képességükkel vagy épp tapintásérzékelésükkel, hogy memóriájuk révén képesek előhívni korábban rögzített eseményeket is, s gyökérzetük úgy működik, mint egy számítógépes hálózat, a teljes növény életprogramját vezérli. Légi úton is tudnak egymásnak riasztást küldeni kibocsátott vegyületeikkel⁵⁸ (talán úgy és ott „ahol a kristály már füstölög”),⁵⁹ a fák „beszélnek” egymással és az állatokkal, s rivalizálnak fajtársaikkal. Mobilisak, környezetükhöz adaptálódva folytonos mozgásban vannak, még ha ez a mozgás humán léptékkal nem is érzékelhető, de a költészetben megjeleníthető, például úgy, mint az *Éjszakai tölgyfában*. A fák és a növények élete az emberi temporalitás és érzékszervek számára aligha hozzáférhető, de a költészet talán mégis megsejt és átadhatóvá tesz valamit ebből az organikus működésből, mert ismeri a fák és a természet nyelvét, ahogy Szabó Lőrinc írja: „előző életemben én is azt / beszéltem.” (*Fák között*).

Az elemzett versekben a líranyelv rendre a személytelenség irányába tolódik el, már nem a humán jelenlét éles körvonalai biztosítják a líranyelv referencialitását és érvényét. A lírai én ehelyett – különböző mértékben, de – összemosódik a külvilággal, a humán és nonhumán közötti határok feloldódnak, s ennek következtében az én osztódása, kiterjedése, akár teljes megszűnése megy végbe. Az antopocentrizmus meghaladása tehát nemcsak a természettudományokban újabban tért nyert neurobiológiai és egyéb nonhumán kutatásokban járt és járhat számottevő eredményekkel, mindezeket megelőlegezni látszanak a vizsgált, 20. századi versek világkoncepciói.

JEGYZETEK

A tanulmány az ELTE ÚNKP doktorjelölti ösztöndíjának és az NKA alkotói ösztöndíjának támogatásával készült.

1. Mint például Frederick Turner, aki azt vizsgálta, hogyan dolgozza fel az emberi agy az időmértékes verset. Lásd Frederick Turner, *An Evolutionary/Chaotic Theory of Beauty and Meaning = Biopoetics: Evolutionary Explorations in the Arts*, szerk. Frederick Turner and Brett Cooke, Paragon House, St. Paul, Minnesota, 1999, 126–127.

2. Andreas Weber, *Biopoetics. Towards an Existential Ecology*, Springer, Netherland, 2016.

3. Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, Verso, London – New York, 2005.

4. Részletesebben lásd Stefano Mancuso – Alessandra Viola, *A fák titkos nyelve. A növényi intelligencia meghökkenítő bizonyítékai*, ford. Rabi Éva, Kossuth, Bp., 2016. és Stefano Mancuso, *A növényi intelligencia gyökerei*, https://www.ted.com/talks/stefano_mancuso_the_roots_of_plant_intelligence?language=hu

5. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, ford. Seregi Tamás, Kijárat, Bp., 2013, 8.

6. Smid Róbert épp amellyel érvel, hogy Szabó Lőrinc lírájában „nem képződik meg ellentét natúra, kultúra és technika közt. Inkább az élő, döntően emberi szervezet gépiesítésének és az organikus szervezethez egymást feltételező mintái érvényesülnek a *Harc az ünnepértben*, így a természeti jelenségek technikák felőli értelmezése a dikcióban nem egyirányúan megvalósítható. Vagyis az embernek és a kulturalitásnak a megszólalás aktusai által végrehajtott technicizálódása számára az ökológiai önszerveződés biztosít modellt, illetve ez fordítva is megtörténik akkor, amikor a természeti jelenségek már eleve technikák által (pl. az eszközökön jelentkező hatásokként) és technikai folyamatokként kerülnek befogadásra.” Smid Róbert, *Harc a technikával. A technikai és a szerves (ön)szerveződés interakciós alakzatai a Harc az ünnepértben*, Irodalmi Szemle, 2017/12, 38.

7. Arisztotelész, *Lélekfilozófiai írások*, ford. Steiger Kornél, Akadémiai, Bp., 2006, 54. [413b]

8. *Uo.*

9. Arisztotelész, *Metafizika*, ford. és bev. Halasy-Nagy József, Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda R.-T. Pécsset, Bp., 1936, 306–311. [1073a–1074b]

10. Charles de Bovelles, *Liber de Sapiente*, 1509.

11. „It is hardly an exaggeration to say that the tip of the radicle thus endowed, and having the power of directing the movements of the adjoining parts, acts like the brain of one of the lower animals”, lásd Charles Darwin, *The Power of Movement in Plants*, 1880.

12. Lásd Michael Marder, *What is Plant-Thinking?* Klesis – revue philosophique, 2013/25 – *Philosophies de la nature*, 124–143. = <http://www.revue-klesis.org/pdf/Klesis-philosophies-nature-6-Marder.pdf>, továbbá: Michael Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, Columbia UP, 2013.

13. A látásról és a további érzékszervekről lásd: Mancuso–Viola, *A fák titkos nyelve*, 49–84.

14. *Uo.*, 121–122. és 136.

15. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Tükörszínházi agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Ráció, Bp., 2010, 114.

16. Szabó Lőrinc a kötet keletkezéséről ld. uő, *Vers és Valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, szöveggond. Lengyel Tóth Krisztina, Osiris, Bp., 2001, 18

17. A *Tücsökezene* abban különleges, hogy bár úgy tűnhet, hogy semmi másra nem törekszik, mint az én proporcionáltságára, mégis reflektálttá teszi, hogy ami e kötetbe belekerül, az a múltból származik, vagyis a temporalitást az emlékezés határozza meg és hozza létre.

18. *Uo.*, 245.

19. *Uo.*

20. Szabó Lőrinc, *Költészet és optimizmus* [1937] = *Emlékezések és publicisztikai írások*, szerk. és jegyz. Kemény Aranka, Osiris, Bp., 2003, 470.

21. Kulcsár-Szabó, *i. m.*, 117.

22. Lásd a *Nyitány* 7. versét: „erdők, városok / örvénye forgat: én magam vagyok / a kép s a keret [...] a zűrzavar, amit most rendezek, / hogy értsem magam s hogy megértsetek: / örök véget és örök kezdetet.” (*Táj épül, omlik*).

23. Kulcsár Szabó Ernő, „Gyík egy napsütötte kővön”. Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei = *Alföld*, 2018/4, 51–52.

24. Szabó Lőrinc, *XXXIII. A barbár tanítvány* = Uő., *Föld, erdő, isten*, Kner Izidor, Gyoma, 1922.

25. *Uo.*

26. Kulcsár-Szabó, *i. m.*, 231.
27. Lásd: Szabó Lőrinc, *VIII. Zavar*. E vers korábbi változatában nem is „ajkaid illatát”, hanem „ajkaid fenyőillatát” szívta be örömmel a lírai én. Szabó Lőrinc maga írja a *Vers és valóság*ban, hogy e versforma és stílus Stefan „George-hatást mutat”, sőt, az egész első kötetet úgy jellemzi, mint amin Babits hatása kevésbé, „[s]okkal inkább érezhető általában a Stefan Georgéé, mégpedig a *Hirtengedichte* hatása” –, de említi még Carl Spitteler, Adalbert Stifter és több antik szerzőt is.
28. Kiemelés – P. A. Később, a *Tücsökzene Gilgames és barbárjai* című versében szintén megjelenik a „közös nyelv”-motívum, a múltbeli harmonikus egész részeinek a jelenre kialakult idegenség-effektusa: „értettem fák / állatok és a szellemek szavát”.
29. „Nyilván korábbi vers. Görög-latin stilizáció. »A Föld jós köldöke«: valamelyik görög tragikusnak egy felsorára kívántam utalni. »Rejtett szemekkel«: a Baudelaire-féle »regards familiers« lopakodott be velük.”, lásd Szabó Lőrinc, *Vers és valóság*, 16. „A »föld jós köldöke« a görög hagyomány szerint Déloszban ill. (a későbbi hagyomány szerint) Delphoiban található, ahol Gaia jövőbe látó álmokat bocsát az itt elalvókra. A delphoi jósdá hallgatásáról Plutarkhosz írt traktátust Περί τῶν Ἐκκλειουσίων Χρηστηρίων címmel.” Ld. a *Vers és Valóság* kiegészített változatában a Szabó Lőrinc Kutatóhely honlapján: <http://krk.szabolorinc.hu/01/35c.htm>.
30. „a jósó ihletet adó források az ő méhéből buzognak”, lásd *Ókori lexikon* I-II., szerk. Pecz Vilmos, Franklin Társulat, Bp., 1902–1904., <http://mek.oszk.hu/03400/03410/html/3287.html>
31. Kiemelés – P. A.
32. Kiemelés – P. A.
33. Nemes Nagy, *Egy verskötet előszava* = Uő., *Szó és szótlanság*, Magvető, Bp., 1989, 529.
34. Ez a „levet(kez)ett »élet« aligha implikálhat olyasfajta tavaszi feltámadást, mint a növény elhullajtott lombozata. [...] az életétől megfosztott én is inkább valamiféle irritáló fogalmi váz (vagy fogalmi bőrtön), mintsem egy organikus természetmetafora valóságos jelentette.” Kulcsár Szabó Zoltán, *i. m.*, 213.
35. Lásd itt: Szabó Lőrinc, *Fény, fény, fény* [versek], Kultúra R.-T. kiadása, Bp., 1926 [1925].
36. Épp ezért a görög istenek megbüntettek minden halandót, aki egy fát bántalmazott anélkül, hogy először kiengesztelte volna a fa nimfáját. Lásd Robert Graves, *The Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin, (2. kiadás) 1960, 82–86.; Walter Burkert, *Greek Religion*, Harvard University Press, Cambridge, 1985.
37. Ld. Szabó Lőrinc, *VIII. Zavar*. E vers korábbi változatában nem is „ajkaid illatát”, hanem „ajkaid fenyőillatát” szívta be örömmel a lírai én. Szabó Lőrinc maga írja, hogy e versforma és stílus Stefan „George-hatást mutat”, sőt, az egész első kötetet úgy jellemzi, mint amin Babits hatása kevésbé, „[s]okkal inkább érezhető általában a Stefan Georgéé, mégpedig a *Hirtengedichte* hatása” –, de említi még Carl Spitteler, Adalbert Stifter és több antik szerzőt is. Ld. Szabó, *Vers és Valóság*, 6.
38. Smid, *i. m.*, 50.
39. A dedikáció szövege: „Szabó Lőrincnek tisztelettel Nemes Nagy Ágnes.”, lásd *Szabó Lőrinc Füzetek 3. Szabó Lőrinc Könyvtára I.* Forgách Anita adatbázisát kieg., jegyz., bev. Buda Attila, Miskolci Egyetem BTK Szabó Lőrinc kutatóhely, Miskolc, 2002, 143.
40. A *Kettős világban* kötet darabjaiból az előzőhöz hasonló példákat lásd még: „agyam csigáján gördül egyre beljebb” (*Hadijelvény*); „Siklik a lép, a máj kering, / kígyózva fut a hátgerinc: / kezem között, bőröm alatt / hullámlanak, mint a halak. / Megfodrozzák a vért, velőt” (*Tengeren*); „és arcát is az ég tükrébe mérték / elektronoktól zizzenő erek.” (*Kettős világban*); „vérem száz alakban / emelkedik agyamban láthatatlan” (*Tavaszi felő*); „A gyermek rezgő, állati / félelme kezd kiállani / csontomból. Ép a térdem.” (*Állatok*); „Agyvelőm: tó. Hasznos, komoly.” (*A szörny*).
41. Lásd főleg itt: Nemes Nagy Ágnes, *A begyi költő*, Magvető, Bp., 1984.
42. Nemes Nagy Ágnes *hagyatékából* (II) [1988], közléteszi Ferencz Győző, Holmi, 2008/5, 592.
43. Lásd *Magyar Néprajzi Lexikon*, szerk. Ortutay Gyula, Akadémiai, Bp., 1977. [világfa]
44. Nemes Nagy Ágnes, *A versjelenség* = Uő., *Az élők mértana. Prózái írások I.*, Osiris, Bp., 2004, 7.
45. Nemes Nagy Ágnes, *Korrespondencia. Új szabály felé* = Uő., *Az élők mértana. Prózái írások I.*, Osiris, Bp., 2004, 7.
46. Nemes Nagy Ágnes, *Kő és biúság* [1958. július 14.] = *Nemes Nagy Ágnes hagyatékából II.*, közléteszi Ferencz Győző, Holmi, 2008/5, 601.
47. Nemes Nagy Ágnes, *Az élők mértana*, = Uő., *Az élők mértana. Prózái írások*, Osiris, Bp., 2004, 1/520. [Kiemelés: P. A.]
48. Nemes Nagy Ágnes, *Kő és biúság*.
49. Halász Gábor, *Harc az ünnepeért* (Szabó Lőrinc verseskönyve – Bartha Miklós társaság kiadása),

Nyugat, 1938/7.

50. Kiemelés – P. A.

51. Hernádi Mária, *Nemes Nagy Ágnes példázatversei* = „...mi szépség volt s csoda.” *Az Újbold folyóirat köre – tanulmányok és szövegközlések*, szerk. Buda Attila – Nemeskéri Luca – Pataky Adrienn, Ráció, Bp., 2015, 90.

52. „Nemes Nagy Ágnes költészetének a *Napforduló* című kötettel kezdődő szakaszától e poétika átalakulásával párhuzamosan megváltozik a szerepe a fa motívumának is, amelyhez ezúttal gyakran társul a kimondhatatlanság vagy az olvashatatlanság képze. Ennek a korszaknak a szakirodalom által is gyakran hivatkozott darabja a már említett *Fák* című költemény.” Horváth Kornélia, *Fák, tárgyak, szavak. (Nemes Nagy Ágnes: Fák)* = Uő., *Tűbегyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Krónika Nova, Bp., 1999, 133.

53. Uo.

54. Schein Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete* = Uő., *Poétikai kísérlet az Újbold költészetében*, Universitas, Bp., 1998, 49.

55. Uo., 54–55.

56. Vida Gábor, *Helyünk a bioszférában*, Typotex, Bp., 2008, 72.

57. Uo., 67.

58. Lásd Jack Schultz és Ian Baldwin kísérletét, Science, 1983/július, valamint Mancuso – Viola, *A fák titkos nyelve* és Peter Wohlleben, *A fák titkos élete. Mit éreznek, hogyan kommunikálnak? Egy rejtett világ felfedezése*, ford. Balázs István, Park, Bp., 2016.

59. „ahol a kristály már füstölög, / ködbe úszik át a fa, / akár a test emlékezetbe” – olvasható a *Fák* közepén. Ez nemcsak a növények által kibocsátott anyagokra vonatkozhat, hanem a levegő páratartalmának látvány-elhomályosító aktusára is, amelyet az ember a meg/felismeréssel (annak hiányával), illetve az emlékezettel társít. A ködben ugyanakkor elvesztik a tárgyak és a szubjektumok határait, körvonalaik megszűnnek őket elválasztani egymástól, így az összeolvadás illuzórikus szinten önmagától végbemegy. E részletben Horváth Kornélia szerint „a szövegből feltárható megismerés »poétikai jellegű«. A költői látás és a költői szó születéséről szól ez a részlet, az anyagból a szóba átvitel komplex képe.” – lásd Horváth, *i. m.*, 127–153.

ARATÓ LÁSZLÓ

Egy nagy utazóvers

GÉCZI JÁNOS: 1. NAP

Az 1994-es *21rovinj* kötet nyitóverse, az odaút költeménye. Mint Apollinaire *Égőve* és Kassák *A ló meghal, a madarak kirepülnek*-je vagy Cendrars *Transzibériai expressze*, utazó-vers. Valójában az *Égőv* inkább sétáló-vers. (Géczié, akár egy távolabbi rokon, Ginsberg több verse, autózós költemény.) Közös mindháromban a mozgó beszédhelyzet, a költői én, a versalany helyváltoztatása, illetve a kettős mozgás. A beszélő egyfelől a térben mozog, másfelől élete emlékei között. Közös az érintett helyszínek pontos megnevezése, a meditatív-számvető jelleg és a merész távlatváltások. Az első *rovinj* igazi rokona az *Égőv*. Több szempontból is. Apollinaire szövegében is jellemző a számvető és a válságvers jelleget is erősítő egyes szám második személy, az *önmegszólítás*. Igaz, Apollinaire verse kulcspontján átmenetileg egyes szám első személybe fordul, míg Géczié végig tartja az egyes szám másodikikat. Közös még az út magányossága és a hajnal mint az út végpontja, a hajnalba érkezés.

Az első *rovinj* truvája, többlete a kettős mozgás hármas mozgássá, háromirányú

előrehaladássá válása. Az első mozgás az országúton való előrehaladás Keszthelyen, Rédicsen, Mariboron, Ljubljánán és a posztójnai kijárón át Rovinjba, a tengerhez. Cendrars (Kassák fordította) és Apollinaire (Radnóti fordította) avantgárd hosszúversében a mozgás nem egyenes vonalú, Apollinaire-nél inkább ödöngés, kószálás, Cendrars-nál a vonatozás helyszínei nem egészen lineárisan követik egymást. Kassáknál és Géczinél az utazás határozott irányú és főleg határozott cél felé tart. Párizs, illetve Rovinj felé. Kassák versében kitérőkkel, Géczinél az autópálya kötött nyílgyenességével. A második mozgás az emlékezésben, az életúton való mozgás. A harmadik, a csak Géczinél megjelenő, a József Attila összesben, az „összesjózsefattilában” történő előrehaladás. Valójában ez önmagában is kettős, sőt hármas mozgás: forog a kazettában a szalag, haladunk előre az életműben és haladunk előre József Attila életútján. Az életúton haladás egyúttal – részleteiben nem kidolgozott, teljességre nem törekvő – párhuzamos életrajz, életútszembeállítás a magnószalag (kazetta) hallgatója és a szalagról versei által megszólaló életútjának szembeállítás. Megszólítás nélküli párbeszéd az élő és a halott költő között. A magnószalag útja itt sem egészen lineáris, visszacsévévelések szaggatják.

Az első *rovinj* pontos címe *1. nap (1993. július 17). a józsef attila-út (584 km), 122 sor*. A címben a dátumjelölés és a kilométerszám jelzi a kötet útikönyv és naplójellegét. Dokumentarista, hipertárgyas, mutatottan költőietlen. (A számok számmal írása egyúttal kassákos, a költemény avantgárd jegyei között tartható számon, ugyanakkor a Kassákra is jellemző nagyfokú tárgyiasságot is fölidézi. Nem epigonizmus ez, hanem hagyományban állás, mozgás.) Fontos a háromféle szám: dátum, kilométerszám, sorok száma. Tér, idő, vers. A verssorok számának megadása már Géczai költészetének egyik jellemző vonásához vezet. A versszöveg valóság, a világ szövegszerű, szövegből valóságba, valóságból szövegbe lehet lépni: „duzzadt potrohú repülőek dongnak szlovénia fölött / a negyedik egy-egy sormetszetnél megáll”, vagy „ahogy a villám kivág egy vadkörtefányi mondatot” vagy „a forró szavaknál itt-ott kilépnél / huzatolnál egy jelző teraszán” és „a szikkadt vörösföldre zuhantál / mint a létige a sorvégen stoppoló”. Csakhogy itt a vershallgatás ténye miatt a világ szövegszerűsége kivételesen természetes, „realisztikus”, a világban közvetlenül létezőként és nem a költői világképből, világérzékelésből deriváltak hat. (Ahogy Apollinaire-nél, s utána a modern költészetben, avantgárdban és posztavantgárdban annyiszor, itt sincs központosítás: „mint a létige [,] a sorvégen stoppoló”.)

A „költőietlen” adatolás után már a második-harmadik sor választékos, költői regiszterbe vált: „*estvéig elindulsz / testes július*”. [Kiemelések tőlem: A. L.] Az ez előtti egysoros indítás, az „aztán” in medias res jellegű, illetve jelzi a határvonal-jellegét, a ki nem bontott, de nyomatékos előzményt, az indulás lökőerejében benne lévő, megelőző „egész év”-et. A „testes július” után regisztervisszaváltás történik a tárgyasba: „a nap huszonegy húszkor tűnik el”. A hatodik sor adja meg az utazás célját, a verset mozgató, szervező tárgyat-vágytárgyat: „vágysz a tengerre a tenger kéklúgjára”. Ami kilúgozza az előző évet, megszabadít, újjászül. Az elindulással egybeszővődik a József Attila-kazetta bekapcsolása: a két indítás összekapcsolódik. Az „összesjózsefattila” felhangzása utáni egyszavas sor („zuhog”) szintaktikailag kétféle húz: zuhog az eső, zuhognak a magnóról a versszavak. Indul az utazás, indul a (kétféle) versfolyam, indul az idő folyása. A „nagy szemű eső” az „elemi szor-

goskodás” mintha *A Dunánál* idézné fel, a vizet és időt egymásba vetítő nagy verset. „És elkezdett az eső cseperészni, / de mintha mindegy volna, el is állt. / És mégis, mint aki barlangból nézi / a hosszú esőt – néztem a határt: / egykedvű, örök eső módra hullt, / szintelenül, mi tarka volt, a mult.” Az utalás finom, alulexponált.

Az első direkt József Attila-idézetet a híres metaforán kívül az egyes szám első személyű ragozás versszövegtől elütő megjelenése jelzi: „[...] *a szívemben egy átlát-szó / oroslán / élnél* s ekkor sajnálod / először / amiért a dohányzásról negyven-nyolc napja leszoktál”. [Kiem.: A. L.] Az idézet jelöletlen és komprimált. (A vers egyetlen összetéveszthetetlenül szó szerinti, egyenes idézete, majd a záró sor bravúrosan kontextualizált, kettős vonatkozású „íme hát”-ja lesz. Ezt ezen a korai szövegtagon csak a kevésbé összetéveszthetetlen „mint a gyermek” előzi meg.) Az itt felidézett eredeti József Attila-sorpár: „*Egy átlát-szó oroslán él fekete falak között, / szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítlak*”. [Kiem.: A. L.] Géczinél az „élnél” talán egyszerre vonatkozik a vers énjére és a József Attila-vers megszólított nőalakjára. Az idézetet követő, „először” önálló sorra tétele egyik fontos előfordulása a *rovinj*-versekben is alkalmazott kiemelő poétikai eljárásnak, amely a mag-nóról hallgatott előd '30-as évek eleji nagy gondolati költeményeit (*Külvárosi éj, Elégia, Téli éjszaka* stb.) jellemzi. Sokszor ritmusmegállító, szünetjel jellegű, többször gondolatkiemelő szerepe van. Itt az „először” időbeli életfordulatot, szakasz-határt jelez: közelítést az öregkor felé. Nemcsak a dohányzásról való leszokást sajnálja „először” a beszélő, hanem először szól az élet fogatkozásáról: „erről is csak leszokó vagy / vagy harmadában negyedében mindenről”. Figyelemreméltó a „vagy” szó homonimikusságával való játék is. Emlékeket és vágytartalmakat idéz meg a leszokás tárgyainak felidézése: „vörösborokról képzelsz ezt-azt / a tejes-csöcsű asszonykákról”.

Nem ejtettem szót eddig a biológus-költő egyik közismert erősségéről, a flóra és a fauna érzékletes-szakszerű-költői leírásairól, amelyek a vers egyik fontos rétegét, visszatérő összetevőjét jelentik. Ebben a versben ez a komponens is – a leíró költészetet kevésbé kedvelő olvasó számára is – optimális mértékben van jelen: nem dominál, de nem is „mellékszál”. Első jelentkezése: „békák ugrálnak a vízfényes aszfalton / baglyok gubbasztanak a keskeny hidak alatt”.

Halad tovább az autópálya és a pályakép. A beszélő áttér az idézettel való fel-idézéstről a szakszerű irodalomtörténeti minősítésekre: „szürrealista versek”, „suta-szimbolista ady-utánzatok”. A 41–45. sorokban a magnószalag forgásának, a költői pályakép alakulásának az ideje és az utazás, a vers alanyának életideje, a kétféle időmúlás mellé belép egy harmadik idősíki: a verseket mondó „rég holt színészek életideje”, az idő- és személyiségmegmaradás, idő és örökkévalóság, azaz a létrehozott mű maradandóságának kérdése. Innentől a József Attila-jelenlét hol a versek, hol az ember jelenléte. Az ötvenedik sor „mint a gyermek”-e megint jelöletlen és nem teljesen lokalizálható, köznapiságában a versszövegből nem kiugró idézet, bár szó szerint is előfordul a *Ha nem szoritsz* kezdetű, cím nélküli 1937-es Flóra-versben, vagy nem pontosan ebben a formában a *Mint gyermek* című 1935-ös szonettben: „Mint gyermek, aki bosszút esküdött / és felgyújtotta az apai házat”. Csak-hogy a fordulat és a motívum nem egy-egy verset idéz csupán és elsősorban, hanem egy alapvető költői motívumot és egy visszatérő *életproblémát*. Innentől

kezdvé József Attila már nemcsak versszövegei által, hanem személyiségként, életrajzi-empirikus énként bukkan fel az első *rovíj*-ban. A „mint a gyermek” fordulópont a versben: itt lép be a magnóhallgató személyes emlékezete, párhuzamossá válik az életrajz: „természetesen az a gyermek te voltál”. A gyermek és a latin nyelvű verstördékeket olvasó beszélő az autóvezetőnél korábbi lírai én. Itt kapcsolódik be József Attila versen kívüli életrajza is, a levelekből és memoárokból ismerhető, költészet mögötti ember. A meditáló utazó, a sofőr tudata elkalandozik maguktól a szalagról hallgatott versektől Cagnes-ba, ahol „j.a. tudomásod szerint nem írt verseket / de látott virágzó jázminbokrot / fürge nyelvű leányt csókolt nem onanizált”. Aztán innen megint vissza a versekhez, de azoknak nem a szavaihoz, hanem az azokból kibontakozó személyiséghez, a minden verset átható erotikához és a hisztériához. A „tengerkék” és a „néhány kitartó baszás” mintegy az egyes szám második személyben megjelenített versalany utólagos terápiás javaslata a hallgatott költőnek. (A harmincas évek elejének gondolati-leíró költészete, legalábbis ennek nem erotikus, nem kizárólag személyes olvasata kimarad a kommentárból, ahogy ez a *21rovíj* korszakának József Attila-recepciójára is jellemző volt.) A vershallgatás és a meditáció, illetve személyes emlékezés átugrik 1937-re, a halál évére, a harminckét éves költőre. Az „erotika” és a „hisztéria” az átlendítő motívum, illetve a szalagról megszólaló által nem követett utólagos tanács, a talán az öngyilkosságtól megmentő életrecept. József Attila harminckettedik éve és a *Születésnapomra* közvetlenül nem jelenik meg (sűrítő hiátus), a párhuzam nyelvi-leg exponálva csak a lírai én felől, az ő életmozzanataként van kibontva. A hiány ráadásul kettős: nemcsak József Attila életrajza nincs direkt módon felidézve, hanem az utazó is azt állítja magáról, hogy „te nem tudod, hogy mit csináltál harminckét éves korodban”. Ugyanakkor a sorélre kitett, nyelvtanilag nem kötelező „te” személyes névmás nyomatékossítja az életút-összevetést. Hasonlóképpen a „te” (=én) továbbélésének regisztrálása felidézi a *másik* önkéntes halálát: „életben hagyta magad ismét és megint” [nem úgy, mint ő]. Hosszabb személyes emlékezés és leltár következik: Géczy és barátai („szócs, zalán, sziveri”) verseire, *Születésnapomra*-parafrázisaira történik utalás. Ugyanakkor a szöveg kohézióját biztosítja, hogy még a versek említése előtt újra felmerül az először a magnón megszólaló színészek kapcsán behozott motívum, a pillanat és az öröklét kérdése. Valójában a mulandóság és az öröklét motívumát egy „maribor utáni riadt fékezés” idézi fel. Azaz még nem a versek mint öröklét-aspirációk emlegetése. Az átvezetés bravúros. A riadt fékezés a halál lehetőségét villantja fel mint jelen idejű, utazás közbeni lehetőséget, így megint a mögöttes *másik* életeseményéről is szó van annak kimondása nélkül. Az „áldozat” szó is egyszerre utalhat a baleset áldozatára és József Attilára mint áldozatra. A halál mint a te-én útvég-lehetősége a túlélő kicsit későbbi „vagy maradsz harminckilenc / ez a kérdés”-ében is felvetődik. (Aki számára a párhuzamos életrajz, a József Attilával való ön-összevetés az én-t szerénytelenül felfelé stilizáló gesztusnak hat, az az olvasás általános önmegértés, önmegértő azonosulás jellegét hagyja némileg figyelmen kívül, az „én az ő helyében mit csinálnék, én ilyen vagyok-e?” ösztönös és általános műveletét.)

Mintegy a kérdés élet tompítja, fedi el a külvilág felvillanó, a meditációba betüremkedő képe, a vers második leíró részlete „ljubjána körgyűrűjén / a periférián /

fölötted egyre több csillag gyúlt / pedig közelebb jött a hajnal és a tenger”. A „ten-gerkéék” és csillagváltozata mint halálvonzást ellensúlyozó erő. Az autóútról ezután a vers ismét visszalép a hallgatott életműbe: „j. a. kizárólag magáról írta verseit / ő volt spiclije és zsaruja / – tán ezért nincsenek győztes szenvedélyei –” A váltás itt is átmenet nélküli, vágásszerű. A beszédhelyzet – vezetés közben vershallgatás – lélektanilag tökéletesen hitelesíti az avantgárd ugrásokat, vágásokat. Ez az első *rovinj* egyik nagy truvája, a szóláshelyzet, a mozgó jelenetkeret révén beépíti, továbbgondolja, szervesíti a klasszikus avantgárd technikáit. Lehet, a váltás, az *ugró-vágás* mögött implicit gondolati folyamatosság is van, *kontraszt kétféle tájszemlélet* között: Géczi természetleírásai a természetről szólnak, József Attiláéi Géczi szerint mindig magáról a költőről, lélekállapotáról, erotikuma világáról, vagy – szerintem – gyakran nem pusztán személyes, hanem gondolati-bölcseleti összefüggésekről.

Az autóút–életút explicit azonosítása a versben egyedül a következő vágás után jelenik meg: „álltál le a postojnai kijárónál / de visszakanyarodtál a másik életből”. A visszakanyarodás azonban nem is két-, hanem háromszintű: vissza a leállóból az országútra, vissza József Attila életéből az országútra, vissza a másik életéből a saját életbe, „nagyokat hunyorogni élni”. A magnószalag is kanyarog tovább, mozog, ahogy az út: „jöttek a légszomj költemények / a hexameterrel kevert magyarosak / nem maradt végül csak a forma / a forma életben akart maradni”. A szöveg útja újabb ugróvágással ismét az inntől, a verskifejlet felé tartva egyre sűrűbben látatott természetbe fut, mintha most a megtartó természeti forma lépne az emlegetett megtartó versforma helyére: „a gyors kanyarok a fürge partra / a pálmák és ciprusok és a kabócák / a sötétben olajosan (okosan) fénylett a tenger / – az amit tengernek képzel ki látott tengert –”. A verszene is mintha kisimulna, ez egyszer rímelőre is fordul.

Az egyszavas „leértél” sor nyitja a verszárlatot, a hajnal, a „kinyílt a sáfrány ég” motívuma egyúttal nyitánná is teszi a kódát. Az utolsó sorok szinte himnikusak és összetettségükben is méltó befejezései ennek az intellektuális-spirituális s egyúttal sültrealista, külső és belső road movie-nak. Az „a szikkadt vörösföldre zuhantál / mint létige a sorvégen stoppoló” és a József Attilától idézett verszáró „íme hát” a megérkezést a halállal társítja. A „mint a létige [...] csak neked szólt érted hozzád beszélt” viszont szétválasztja a szalagról szóló halálba érkezőt és a parkolóban a vörösföldre zuhanót. A kulcsmotívum a *megérkezés*. Csak míg a magnószalag hőse a halálba érkezik, a jelenbéli autóvezető versíró-versbeszélő a tengerhez. Az „íme hát” után két kimondatlan, le nem írt, de feltartóztathatatlan szó következik: „megleltem hazámat”. (Közös motívum a föld is, egyik a parkolóé, a másik a temetőé, síré.) Csakhogy a *baza* az egyik út végén, az egyik megérkezésben a halál, a másikban a tenger, az egyetemes életszimbólum. A kötetindító *rovinj* hősenek földre zuhanása egyfelől a *halálos* fáradtságé, másfelől a hálaadó, himnikus leborulásé. A háromszá-lú (négy- vagy ötszálú) párhuzamos montázsra és ugróvágásra épített poema egyetlen végéig sűrített és mégis kétszintűnek, kétszólamúnak megmaradó végpontba fut. Kétszólamú pont – geometriai-poétikai csúcsteljesítmény. A tágas beszédhelyzet, a mozgó jelenetkeret megteremtette az egyszerre avantgárd és posztavantgárd nagyverset.

A narrativizált lírai hang poétikája Villányi László költészetében

Azok az olvasók, akik figyelemmel követik Villányi László költészetének alakulástörténetét, már korábban felfigyelhettek az egyes kötetekben is megnyilatkozó poétikai konstanciára, amely identitását adja a Villányi-féle versvilágnak. Mintha ez a poétika nem ismerné (vagy nem fogadná el) az elévülés, az elhasználódás minden költészetre oly fenyegető veszélyét. A Villányi-versek látszólag valamifajta tehetetlenségi erő örvényében önmaguktól írónak a szerzői akarat és szándék erőfeszítései nélkül. A poétikai konstancia annak a szerzői szándéknak a következménye, hogy a Villányi-vers eredendően költészet, líra *akar lenni*. Kötetei költészetet teremtenek, s versei a líra öndemonstrációjaként is olvashatók. A lírai beszédhagyomány természetét egy korábbi tanulmányában Bókay Antal a következőképpen ragadja meg: „A líra egy autonóm én önteremtő monológjának kihallgatása. Az én – belső természete következtében, külső kényszer nélkül – kiárad, és egy retorizált, dominánsan szimbolizált világot hoz létre.”¹ Bókay meghatározásában a líraiság az én és a világ közti közvetlenség és a bensőségesség pszichés tartalmainak az artikulációja. A közvetlenség és a bensőségesség Villányi költészetében meghatározó módon van jelen, ám a szövegvilág teremtődő valósága a közvetlenséget finom áttételek és közvetítések révén nyeri el. Az a feszültség, mely a depoétizált versbeszéd és a nagyon is poétikus világérzékelés kettősségéből fakad, úgy képes újra és újra energetizálni a szövegeket, hogy a lírai beszédet narrativizálja, a prózai szövegaspektusokat pedig lírizálja. A kettős mozgás mégsem semlegesítődik egy mindent homogenizáló nivellálódásban, s így minden költői megnyilatkozás úgy tud önérvényű egészé válni, hogy közben kizárólagos referenciális közege a teljes textus marad. Minden látszat ellenére a Villányi-vers nem az elsődleges valóságról referál, hanem saját szöveguniverzumában mint termékeny poétikai táptalajban mélyíti el gyökereit, abból szívja magába energiáit, s a működéséhez szükséges nedveket is onnan nyeri el. Villányi újabb köteteinek textuális történései olyan organikus poétikai hermetizmust teremtettek meg, melynek középpontjában egy alapító szerzői aktus, a lírai bensőségesség narrativizálásának aktusa áll. Villányi utolsó öt kötete, a *valaki majd*, a *mondja édesanyám*, az *ámulat*, a *folyótól folyóig* és az *egyszer csak* egy jól elkülöníthető pályaszakasszá, korszakká teljesedett ki. Az egyes kötetek a bensőségesség poétikai tényezőinek újrakonfigurálásai. A lírai világ figurációja a külső és belső valóságok közti közvetlenség poétikai szituálásában próbálja megteremteni az esztétikum értelemadó otthonosságát. Ezért amikor Villányi költészetének belső szerkezetét vizsgáljuk, akkor az én külső kényszer nélküli kiáradását megszólaltató kortárs lírai beszéd egy meghatározó hangját vizsgáljuk. Ezen keresztül azt is, hogy milyen érvényességi biztosítékai vannak az én képviselőjében felhangzó lírai szólamnak a posztmodern érzékenység reflexív közegében.

Villányi László költészetének vizsgálatakor nem kerülhető el a babitsi kérdés-

felvetés középpontba ágyazása: hogyan szólaltatható meg a líra, a kényes leány hegedű-teste? Lehetséges egy széttöredezett forma újrendezése? Villányi költészetének alakulástörténetét figyelve azt láthatjuk, hogy már az indulástól kezdődően meghatározó jelentőséggel bír az intimitás poétikai kódolásának kérdése. Intimitás alatt azt a bizalmi horizontot értjük, melyben az én-te viszonyokat kiépítő egyén önmagát úgy állíthatja a világ/a másik elé, hogy az önreprezentációban az önmegaság fenntarthatja kitüntetett helyét, hiszen ez a kölcsönösségi viszony azáltal jön létre, hogy egy megképződő kíváncsiság éppen ezen önmegaságra mint totalitásra nyílik rá. Ebben az értelemben az intimitás az én megnyilatkozásának az a közege, amelyben az én-te dialógus a közvetlenséget akkor is lehetővé teszi, ha az intim közlése mindig is közvetített, kódolt. Azt is mondhatjuk, hogy az intimitás éppen azáltal teremődik, hogy a közvetítés kódjai az én-te viszonyban elementárisra és közvetlenné tudnak válni. A Villányi költészetében hangsúlyosan megjelenő intimitás a valóságérzékelés tekintetében egyszerre horizontális és vertikális irányultságú is, poétikai-retorikai szinten két struktúrateremtő elvben realizálódik: a metonimikusban és a szinekdochésban. A Villányi-líra hangja azáltal válik identikussá, hogy nagyon határozott vonalakkal húzza meg beszéde érvényességi körét, magabiztosan lakja be a kisajátított poétikai univerzumot, s éppen ilyen magabiztossággal negligálja a számára otthontalan, terméketlen létaspektusokat. Ez a hangmondása által fenntartja jogosultságát, s úgy őrzi meg az én beszédének érvényességét, hogy újra és újra vállalja a beszédében létesülő nyelvet, mint olyan kifejezési formát, amelyben a poiésis, a poétikus egyedülképpen előállítható. Amikor a Villányi-líra intimitásáról beszélünk, akkor hangsúlyoznunk kell, hogy *az intim* létrehozásának végső kerete a poétika. Poétikus és intim ugyanis eredendő megfelelésben van egymással Villányi költői műhelyében. Azt is mondhatjuk, hogy ez az egymásra vetülés teremti és alkotja meg ennek a költészetnek a koordináta-rendszerét. A lírai nézőpont, ami a költői megszólalás számára a beszélhető világot kijelöli, e költészet alakulástörténetében alig változott, mozgása csak finom áttűnéseket, elhajlásokat mutat.

Amikor az intimitás poétikai reprezentációjáról beszélünk, nem tekinthetünk el Niklas Luhmann ez irányú alapvető belátásaitól. Luhmann az intimitás kódolásáról szóló könyvében a nyelven keresztüli kódolás retorikai következményeit vizsgálja: „Az intim viszonyokban folyó összes kommunikáció kiszolgáltatott a kommunikálhatatlanságok egész sorának, melyeket maguk e viszonyok konstituálnak. Minden egyes kijelentés különválasztja a kijelentő személytől azt, amit mond, és már csak emiatt is elveszíti az ártatlanságát.”² Villányi költészete a mondó és a mondás folyamatos egymásba tükrözésével a Luhmann által érzékeltetett radikális elkülönböződéseket teszi a poétikai játéktér alaptényezőivé úgy, hogy éppen a beszélő és a beszéd (én és a világ) közti differencia válik a költészet által kitölthető térré. Míg Luhmann szerint az intimitás nyelvi reprezentációja tisztán retorikai eseményként jelenik meg a világban, addig Villányi költészetében a retorika és a világ lehetséges egysége a tét. Villányi versvilága az otthonosság fogalmi terében alapozza meg önmagát, tehát egy olyan romantikus keretben, amelyet az a hit hoz mozgásba, hogy az én számára a világ mint otthon visszanyerhető, az én beszédérvényessége megalapozható az oikosz számára adott nyelvi otthonosságban. A lírai nézőpont világteremtő radikalitása a lírai alany totális jelenlétét eredményezi a maga által

teremtett szöveguniverzumban. A *mondja édesanyám* (2009) című kötettől kezdődően a szöveglétesülés kezdőpontjától a szöveg önmagára zárulásáig a textus teljes felületét kitölti az alanyi jelenlét. Azonban a Villányi-vers dinamikáját, poétikai feszültségét éppen ennek a radikálisan jelen levő én-alakzatnak az önmagától való folyamatos eltérése, elkülönбöződése, hasadása működteti, amennyiben rendre az én poétikai térben való permanens szétszóródása válik a verstörténés fabuláris alapjává. Az ént tételező grammatikai-retorikai személyesség úgy keresi önmagát, vagy úgy ütközik önmagába, hogy e mozgáson keresztül terek, idők, személyek lepik el a versvilágot egymásra terítve az általuk keletkező párhuzamos valóságok rétegeit. A konfesszionálisban megjelenő intimitás egyik ebből következő sajátossága az, hogy a Villányi-versnek nincsenek semleges verstárgyi vonatkozásai. Minden szövegalkotó poétikai elem a lírai én valamelyik aspektusának horizontján jelenik meg, s annak intim terébe lépve teljesíti poétikai funkcióját, az én és a világ kommunikációjában megteremtődő intimitás létrehozását. Villányi költészetének tárgyvilága, motivikus hálózata ezért mutatja a folyamatosan bővülő ismétlődés dinamikáját. A semlegesség modalitásának kizárásából fakadó feszültség akkor is jelen van, amikor a lírai én E/3. személyű grammatikában objektiválódik vagy mediatiszálódik, hiszen ez az alakzat a motivikus struktúra intimitást teremtő közegében újra és újra lelepleződik, és poétizált világban otthonos lakóként mutatja meg valódi önmagát. Az E/1. transzformációjának retorikai eseménye ugyan jelzi a beszélő és a beszéd közti közvetlenség kivitelezhetetlenségét, a szerepköltészeti modell mégis a személyes vallomás hordozójává válik, mert a Villányi-költészetben megjelenő szerepek mindig a (háttérbe léptetett) lírai én egy másik (potenciális) életvilágának az alakzatai.

A beszélő én hangjának a másik hangján keresztüli visszanyerése, abban való tükröződése teljes tudatossággal a *valaki majd – az ismeretlen költőnk versei* című kötetben válik a poétikai konstrukció meghatározó elemévé. A kötet versei olyan szövegmegnyilatkozások, melyeknek legfőbb történése az a szerepcseré, melyben a poétikai fikció szerint kívülről érkező szövegek a beszélői tudatban otthonra lelnek, mert tükröként állítják szembe a beszélőt önmagasága hiányosságaival. Egyben szövegtükrök is, melyekben az énvariációk szövegekként szóródnak szét. A 2008-ban megjelent kötet egy fikcionált tér-idő összefüggésrendszerében teszi érvényessé a szövegmegnyilatkozásokat. A kötet poétikai fikciójának legfőbb eredménye az a nagyon izgalmas, „rafinált” versbeszéd, amely költőnk szölamává varázsolja a szerzői hangot. A szövegek egy arabeszkyszerű variációsor rajzolatát adják, „női nyelvek” gazdag, izgalmas változatosságában szólal meg a szerző. Ennek a transzformációnak a következtében a férfi és női hang közt egy folyamatos áramlás, egymásra utalás indulhat meg, ami egyfajta eldönthetetlen lebegésben tartja az egyes szövegeket. Az ismeretlen költőnk mind mások, mégis ugyanaz a hang „tartja fogva” őket: a versek pillanatképek, impressziók, időfoszlányok. Ebből fakadóan nagyon fontos része e szövegeknek a körülöttük kibontakozó csend-dimenzió, ami mintegy termőtalaja a verssé váló hangnak. A szerzői én többszörös transzformációja (ismeretlen, költőnk) Villányi költészetében a *Vivaldi naplójából* című kötetben már rendkívül szerencsés választásnak bizonyult, jelezve, hogy a szerző kiválóan imitálja a lelki rokonnak tétélezett Másikban önmaga lelki rezdüléseit,

vágyait. Az ismeretlen költőnők mind ilyen lelki rokonok: nők Villányi László lelkében, és e szimbiózissal együtt válik tapasztalattá a lehetséges nők lelkében élő költő. A versek valójában az én és a másik, férfi és nő, nő és nő közti örök áttűnés lenyomatai, s mint ilyenek az emberi lélek tágasságát, azaz a tiszta potencialitást teszik meg a maguk gondolati keretévé.

*Milyen szépen kuszálódik össze feltűzött
hajad, szólt szemérmesen, s folytattam
magamban, ha eljön a szerelem ideje,
majd ez legyen a sorsa lélegzetemnek is.*

(ha eljön – ismeretlen kínai költőnő verse)

A létérzékelés kerete a költészet, a művészet, ami a szerző számára az értelmes létezés feltétele, hiszen szerelem költészet nélkül nem létezhet. Az ismeretlen költőnők világát megszólaltató versfüzérben Villányi azt keresi, hogy milyen szólamokon keresztül vezethető vissza az énről leváló költői hang a poétikai közvetlenség közegébe. A szerzői tudat osztódó hangsávokba terelése *az ismeretlen költőnők verseiben* a sorozat metonimikus sokszínűségét hozza létre, így a megosztott tudat a világgal mint extenzitással szembesül. *Az ismeretlen költőnők verseinek* több szövegében is egy-egy élettörténeti töredék felvillantása reprezentálja a megszólaló én individualitását. A következő kötetek az itt megjelenő történetközpontú lírai beszéd poétikájának kidolgozását, egyre pontosabb grammatizálását hajtják végre. A *mondja édesanyám* kötettől kezdve a Villányi-vers elsősorban a nyelv történetteremtő, elbeszélő funkciójával él. Ez a történetközpontú versépítkezés formálisan kiépíti és használja a narratív szerkezet elemeit: a narrátort, a cselekvő köré rendeződő cselekményt, a kronotoposzt stb. A verstér megteremtésében egy olyan alkotói attitűd megnyilvánulása érhető tetten, mely önértelmezését és ezen keresztül világértelmezését különböző narratívumokban képes kivitelezni, megalkotni. Ettől kezdve Villányi költészetének egyik legsajátabb velejárója az a poétikai transzformáció lesz, mely a narratív térben, a narratív tényezők sűrűjében teremti meg a lírikumot mint az alanyiség eredendő létmódját. (Ez az „áthelyeződés” már a *mondja édesanyám* kötettől megfigyelhető Villányi pályáján, de csak a 2014-es *folyótól folyóig* kötetben válik kitüntetett poétikai eseménnyé, hiszen a kötetben a „tulajdonnevesített” Másik történetei hozzák létre azt az alanyt, akiben – mint hordozó közegben – a történetek tovább folytatódhatnak.)

A Villányi-vers lírai énje egyszerre narrátora és hőse is saját szövegeinek, s ez a pozicionális bizonytalanság azzal a következménnyel jár, hogy a történetek mondója, az alany az általa elmondott történet két szintjén képződik meg. Egyrészt úgy teremődik mint a történet alanya, ágense, másrészt mint olyan entitás, aki éppen ezekkel a történetekkel rendelkezik. Ez utóbbi esetben azt láthatjuk, hogy a lírizált történetek rajzolják ki a meg nem jelenő, de történetei lenyomataként feltételezhető lírai tudatot. A *mondja édesanyám* az emlékező hang által megidézett időt helyezi a fiktív dokumentaritás keretei közé. A kötet élet és halál (életek és halálok) együttes párhuzamosait állítja az olvasó elé. Az anya a halála által kap (fiktív) hangot, s a létrehozott beszédszerkezet a költői szándék és a téma tekintetében a költészet egyik legősbibb funkcióját hozza mozgásba, amennyiben az elhunyt édes-

anya életének és szavainak rögzítése egy már elnémult hang időben való fenntartásaként értelmezhető. A kötet versei olyan időbe állított jelek, melyek olvasása által egy berekesztett idő újra csatlakozik az élők jelen idejéhez. Az epigrammatikus rövid forma valószínűleg tudatosan sejteti a *felirat* ősi formáját. A már eltűntet a jelenben megtartó szemlélet a későbbi kötetek anya-jelenéseiben is versteremtő potenciállá válik. Az édesanya alakját idéző helyek, terek stabil, rögzített jelenléte újra és újra lehetővé teszi az anya jelenidejűsítését. (Pl. az *Ámulat* kötet anyaversei vagy az *egyszer csak* kötetben az *Ének* című vers). Marcel Proust a tárgyi világ és a múlt sajátos megfeleléseit egy izgalmas képben mutatja fel: „Amit a tudat múltként kínál fel nekünk, az nem a múlt. Valójában amint elmúlik életünkben egy-egy óra, testet ölt és elrejtőzik valami megfogható tárgyban, akár némelyik népmesében a holtak lelke. És ha nem találkozunk a tárggyal, az elmúlt idő fogoly marad benne, örökre fogoly. Ott ismerünk rá, megszólítjuk és kiszabadul.”³ A *mondja édesanyám* verseiben Villányi egyrészt az időzárványokat feltörve rögzíti a bennük rejlő emléanyagot, másrészt a poétikai formálásból kifolyólag maga is teremti az emlékeket, és rajtuk keresztül megteremti az időzárványok egy megszervezett poétikai formációját. A versekben a referenciális múltalakzat és anya-alak jelenként teremődik. A kötet hangsúlyos jelen ideje a poétikai transzformáció teremő valóságára mutat rá. Az anya metamorfózisa a reálisból a poétikusba, az inkontingensből a megváltoztathatatlanba a költészet teremő aktusában úgy történik meg, hogy az anya alakja a fiú által neki adott szavakban lép át önnön valóságán és idején.

*látom szép rend van nálad
néz körül új otthonomba édesanyám
biába te is bika vagy
szereted a rendet
végül is a versírás se más
rendet raksz a szavak között
tűnődik hosszasan édesanyám*

Ily módon a prosopopeia klasszikus alakzatán keresztül szabadul fel az a poétikai tér, mely egy kettős emlékezés, múltteremtés révén mozaikszerűen egy élettörténet reprezentánsává lesz. A kötet retorikailag a „mondja édesanyám” kijelentés jelenlét-teremtő szemantikáján nyugszik. A versek maguk a különböző típusú monadások (az anya szavai a fiúhoz, a fiú szavai az anyához), elhangzott (elhangozhattott) szavak megidézései. Ez az idézetszerűség természetesen több szinten is értelmezhető, hiszen az invokált hang minden esetben saját élettörténetének (tudatának) egy-egy mozzanatát idézi meg, a szövegekben ént mondó alakzat (fiú) mondása pedig legtöbbször az édesanya hangjának folytatásává válik, és nem teremő új, identikus modalitást ahhoz képest.

*rend a lelke mindennek
jelenti ki időről időre édesanyám
a Nap se akar mást
a Nap is csak rendbe akarja szedni magát*

*magyarázom édesanyámnak
mert hát eléggé bizonytalan csillag
kitörései is azt bizonyítják
hogy folyamatosan keresi egyensúlyát.*

Ezt az alanyi poétikai regisztert – a kódolt intimitás regiszterét – ritmikusan tagolja egy prózaibb, objektíváltabb beszédforma az E/3. alakjában megragadott történetek révén. Ezekben a szövegekben indul meg a fikcióteremtés sajátos mechanizmusa: a mikrotörténelem és a makrotörténelem izgalmas, ötletes egymásra olvasása által kitarul és benépesül a szövegek teremtette tér. Az ún. nagy történelem a szövegekben elveszíti narratív önállóságát, s tiszta potencialitásként találkozások, mozdulatok, cselekedetek kereteként jelenik meg. A kötet versei a lélek virtuális tereinek adnak hangot, azoknak a fiktív realitásoknak, melyek az én (az anya) arcának, valóságának a többszámait. A beszélő hang történetek sorozatába disszeminálódik, s ennek során a másik története az én történetének előképévé, ígértévé válik, és mint saját történet lesz vállalható és mondható. A történelem nagy narratívája „szétíródik” a kisvilág hőseinek történeteiben. Az individuum múlttörténetének mítoszai az énteremtés érvényes módjaként állnak ellen a kollektív mítosz autoritásának. A 2011-ben megjelent *Ámulat* című kötet az előző könyvben megjelent poétikai konstrukció folytatása és kiteljesítése, azonban a kötet elsődleges tárgyaként megjelenő szerelem-tematika kibontakozása tovább növeli a költői játéktér lehetséges horizontját. A szerelem-tematika egyrészt testhez álló köntöse Villányi költői eszköztárának, másrészt radikalizálja a belső tartalmak kiáradása és a nyelvi megvalósulás közti feszültséget, hiszen a nyelv az az eszköz, ami közvetítheti az individuális érzést, de egyszerre az az eszköz is, ami tolakodó módon az individuum és az érzés közé áll. A szerelmi költészet hitelessége tehát a nyelvvel szembeni kettős viszony belátásán és feldolgozásán múlik. A szerelem és a szerelmi érzés verbalitása közt legalább akkora a feszültség, mint az egymásrautaltság. Az *Ámulat*-kötet szembenézés ezzel a poétikai problémával. A probléma az intimitás kódolhatósága, hiszen a vers esetében ez a kódolás egyszerre az intimitás zárt szerkezetének a lebontása.

A kötet poétikai szándékát egy teremtett tér és idő sajátos koordinátarendszerében realizálja, s ezáltal mintegy elemeli magát a mindennapiság nyers realizmusától valamiféle mágikus realizmus irányába, hogy ott a teljes otthonosság és intimitás aurájában szerezhesse meg tapasztalatait. A költött valóság folyamatos újratemtése nem a menekülés gesztusa, nem is az esztétikum elefántcsonttornyába való zárkózás poétikai formája. Minden „ámulat-vers” hitelesített és legitim saját vonatkozásrendszere, elvei és törvényei szerint. A kötet poétikai értelemben (is) szintézis: a *valaki majd* és a *mondja édesanyám* verseiben megteremtett versbeszéd és költői látásmód összeolvasása egy lírai alany sorsanalízisében. Ennek következménye a szerzői pozíció egyértelmű megerősödése a kötet verseiben. A címadó ámulat kifejezés értelemhorizontja ebben az összefüggésben azt hangsúlyozhatja, hogy egy szerelem én-te viszonyában miként lel önmagára minden olyan énvonatközlés, ami korábban látszólag a széttartás, a decentralizáltság momentumaként nyilatkozott meg.

Az ámulat az én önmagára ébredésében születő érzés. A *valaki majd* ismeret-

len költőnői, a *mondja édesanyám* fiktív/valós alakjai köré már korábban megteremtett világ ebben a kötetben úgy válik az ámulat terévé, hogy a világ bejárása által (noha csak a költészetben) megteremtődő tér – lényegének felismerése által – hirtelen színváltáson megy keresztül a lírai én tudatában. Az *ámulat* sokféle értelme közül elsősorban nem a jelenvonatkozása a fontos, hanem az, hogy a jelen (itt és most) realitása felől miként nyer értelmet a fikcionált múlt inkontingens eseményszerűsége. Az ámulat ebben az értelemben a múlt meg- és felismerése a maga előkép (archetípus) mivoltában. Az ámulat az idő ígéretének megvalósulására adott egyetlen, autentikus reakció.

*Ki gondolta volna születésed reggelén, hogy valaki már
várakozik rád? Egyetlen arcvonásodat sem látja,
sem szemed kékjét, nem képzei velencei-szökeének a hajad
(de álmában érzi finom bőrdet), nem tudja, milyen lehet,
ha órája mellé fekteted órádat, ha titkos üzeneteket rejtasz
mindennapjaiba, még nem hallja örömed hangjait,
csak titokban meri binni: eltünteted majd egy fél élet hiányait.*

A múlt-valóság eddig elrejtőző valóságtartalmának hirtelen felszínre kerülése a múltba avatkozás, azt rendezi és formálja a maga képére. Az ámulat tehát olyan rácsodálkozás, mely valami eddig leplezettsége miatt csak sejtett dolog önfeltárlásából táplálkozik. Ebből a szempontból az *Ámulat* kötet beszélőjének episztemológiai pozíciója a kései Kosztolányi (*Hajnali részegség*) szemléletének örököse. A lét mindkét esetben olyan potencialitásként adódik, amelyhez képest a megélt valóság mindaddig csak az elementárist helyettesítő folyamat, míg a szemlélő nem lesz képes a jelen történéseinek összefüggésében felismerni a múltesemény teleologikus aspektusait. Az ámulat utólagos értelemadó gesztusa folyamatosan ellenpontosodik egy belőle fakadó veszteségérzettel, hiszen a jelenben „helyrezökkent” idő mindig rámutat a közben elszenvedett hiányokra is: „eltünteted majd egy fél élet hiányait.” Villányi versei ezért is képesek sikeresen elkerülni az esztétizáló nosztalgia csapdát, mert a költői tér kiépítése és gazdagodása során a veszteség terének kiépülése és gazdagodása is zajlik.

Ennek a kettős mozgásnak a feszültségébe íródott bele a *mondja édesanyám* szövegvilága is. A berekesztődés és újrakezdés egymást értelmező ekvivalenciájának könyve voltaképpen poétikai rátalálásként is értelmezhető. A már megtaláltban való benneállást hangsúlyossá teszi mindjárt az *Ámulat* első verse, mely ars poétikai érvénnyel rögzíti a költői szemlélet konstanciáját: „Anyja neve? Kérdezik. / Mindig jelen időben. / Amíg élek, jelen időben.” Ez a nagyon szép szöveg a jelen és a múlt, veszteség és nyereség szétbonthatatlan összeszálazódásának tipikusan villányis remeke.

Az *Ámulat* című kötet, ami 2012-ben líra kategóriában Szépíró Díjhoz juttatta a szerzőt, megőrizte az ismeretlen költőnők játékosságát, invenciózus polifóniáját, és továbbírta (egy másik történeti keretben) a családi históriát, azt a sajátos mikrotörténetet, melyben nem az igazságérvényesség a történet megítélésének a mércéje, hanem a poétikai érvényesség válik szelektáló szemponttá az események össze-

rendezésekor. Ez a konstrukció a *res gestae* történetészövést idézi, hiszen koherens, lezárt történetesorok előállítását végzi el egy-egy esemény vagy élettöredék teleologikus perspektívába állításán keresztül.

*Radnóti, mint afféle szépségimádó, ábítattal nézett
édesanyámra, aki kenyeret nyújtott felé,
s az elcsigázott emberben is látta az angyalit.
Néhány másodpercig tartott mindez, a keretlegény
elzavarta édesanyámat, s a menet hamarosan
a téglagyárhoz ért. Ugye így történhetett?
Tudod, édesanyám annyira félt a bombázásoktól,
hogy Győrszentmártonra, vagyis Pannonhalmára költöztek,
apám nővérénél laktak a téglagyár közelében. És mesélte,
amikor közeledett a sárgacsillagos menet, beszaladt a
bázba kenyérért. Visszatérve úgy érezte, egy angyal nézi őt.*

A ténytörténet átrajzolásának nagyon fontos hozadéka, hogy általa az egyedi esemény általános szintre helyeződik. Arisztotelész *Poétikája* szerint a költő magassabbrendű tevékenységet folytat, mint a történetíró, hiszen ez utóbbi „csak” arról tud beszámolni, ami *valakivel megtörtént*, a költészet viszont azt mutatja be, ami *az emberrel megtörténhetne* (megtörténhetett volna) a valószínűség és a szükségszerűség törvényei szerint.⁴ Ebben az értelemben a fikcionálás nem csökkenti, hanem fokozza (kiterjeszti) az egyedi esemény drámai hitelességét. A személyes elbeszélő történelem (oral history) a múltátadás olyan módja, melyben az elbeszélő mintegy önmagát mondja, önmagát adja át mint történelmi anyagot. Retorikailag a megszólítás (Tudod,...) a múltátadás (énátadás) kerete, s ennek révén a történet a Másik részévé válik. Amíg a *mondja édesanyám* megszólítottja az idős, beteg édesanya, addig az *Ámulat* megszólítottja a fiatal, szerető kedves. A történetek generációkon keresztül zajló időutazása formát ad az életnek és költészettel tölti meg azt. Az én–te viszonylatrendszerében a történet a beavatás funkciójával rendelkezik, hiszen a hallgatót az intimitás terébe vonva egy másik élet részesévé teszi. Az édesanyától a fiún keresztül a szerető kedvesig áramló történetek a felejtéssel szembeni ellenállás formáiként a szerelem jelen idejébe torkollnak, és folyamatosan egy közössé váló tartalommal töltik fel azt. Villányi nagyon tudatosan helyezi el az *Ámulat* szövegsorozatában a történetmondó prózaverseket, s ennek köszönhetően a jelen idő szerelemből fakadó boldogságtartalma mintegy ritmikusan kiárad a megosztott múlt irányába. A szerkezeti kétszólamúság ebből a szempontból szerencsésen képzi meg a szövegvalóság bonyolult időkomplexumát. A múltat a jelenbe áramoltató költői képzelet a szerelem történetében is hangsúlyosan megjelenik. Leginkább lírai mise en abymként fogható fel a szerelem temporális beíródása a kötetvilág történetesorába. „Nyolc év telt el, mióta felismertél, / s elindultál utánam, / de tétovaságom is kellett, / hogy időben érjenek össze lépteink.” A szerelemgenezis, ahogy a lírai én múltteremtése is, azt a temporális szerkezetet alkotja meg, melyben a múlt hirtelen átcsap jelenbe, és egy új konstelláció keretévé válik. A kötet feszes szerkezetét azok a háromsorosok alakítják ki, melyek tagoló

funkciójukat kontemplatív, haikut idéző formaként nyerik el.

Az *Ámulat* kötet nagyon fontos eleme az a költői nyelv, melyen a versek megszólalnak. Ennek megteremtésében a depoetizáció a legfontosabb eszköz. A depoetizációnak nem a képalkotó (metaforikus) költői fantázia az elsődleges működtetője, hanem a megnyilatkozássorozat létrehozó metonimikus rendező logika. Villányi verseinek mondatai (mondategységei) pontos egymás elé helyezett lépéssékként követik egymást, és biztosan érnek célba. A grammatikai szigorúságnak köszönhetően még a hosszú mondatok is transzparensnek maradnak, és az olvasót a szövegvalóság materialitásához rögzítik.

Az *Ámulat* nyelvi felépítettségének, textúrájának rendre feltűnő komponense az idézés textusteremtő technikája. Ebben a poézisben az irodalom úgy válik a személyes élet (és a szöveg) kiapadhatatlan forrásává, hogy annak értelmező kontextusa lesz, hiszen az ámulat elsődleges hajtóereje, a szerelem valójában a költészet legtermészetesebb közege. A teremtett nyelv működésmódjában a gondolati tartalom tökéletes reprezentánsa tud lenni. A Villányi-versben szöveg úgy találkozik szöveggel, mint test a testtel. A nyelvi megnyilatkozások egymásra ismerése éppúgy az ámulat generálója, mint a szerelmes testek egymást felfedező kölcsönössége. Ahogy az *Ámulat* versei az idézendő szöveg felé hatolnak, hogy azt elnyerjék a vers számára, úgy éri el a szerelemtörténet Én-je a Másikat. Az idézett szerzők és a megidézett mondások gazdag szöveguniverzumot hoznak mozgásba. Dzsálál Eddin ar-Rúmi, Brodskij, Goethe, Szent Benedek *Regulája*, Mirko Kovač, Georg Simmel, Nagy Gergely, Evagriosz, Álvaro Mutis alkotja a nevesített szerzők katalógusát. A teljesen különböző szellemi térből érkező szerzők textusai a Villányi-versbe ágyazódva homogén, a szerzői gondolkodással összesimuló tudati teret képesek alkotni, mert már egy előzetes textusteremtő szelekció saját világába interiorizálta, s a szöveglétesüléskor pusztán a nyom előhívása zajlik. A textuális utalásrendszer centrumában szerelem–élet–halál–költészet motívumai állnak. Ez az utalásrendszer a kötetben kölcsönösségek sorozataként fonódik egymásba, mint olyan léthorizont, ami az esetlegest és a véletlenszerűt nem ismeri, mert valamiféle törvényszerűség kikerülhetetlenségének hálójába fogja azt. Villányi szövegeiben az idézett szövegegyeség többnyire az *ekvivalencia felismerésének*, az ámulatnak a nyelvi formája.

Eddig kétszer várbattalak rózsával az állomáson, semmit sem sejtve arról, hogy szirmaikból karácsonyra életfát növeszt kicsiny kezed. Két hétre rá (mi minden nyílt meg e két hét alatt) Dzsálál-Eddin ar-Rúmi verséből is fölsejlik ajándékokod: „A rózsza titkos kert, amely magába rejti a fákat.

A szerzett szöveg az idézett szövegről referál, olyan irányba munkál, melynek végén az arab költő – a rózsza-motívum előhívó pozicionálása következtében – szép gondolata természetes módon jelenhet meg a modern életképben. A vers szinte megteremti azt a nyelvi-gondolati pozíciót, melynek gyümölcse lehet (a versbe egyébként organikusan ágyazódó) idézet. A másik fontos sajátossága a vendégszövegeknek az, hogy egy ekvivalenciapillanatban az életesemény és az irodalmi esemény (szöveg) egymást legitimálja és kanonizálja, mintha az élettörténet rész-

lete a költészet felől érkező megerősítés által nyerné el önmaga lényegét: a költészeté válást. Villányi poétikájának nagyon fontos elve, hogy költészetet csak költészet teremthet. Ez a belátás a szemlélet terén azt jelenti, hogy az önértelmezés (és a Másik értelmezése is) a költészet/irodalom szövegszerűsége felől végezhető el. Mindez azt jelenti, természetesen, hogy Villányi költészetének elsődleges kérdése az, hogyan tehető az élet költészeté? Egyáltalán: hogyan lehetséges a költészet ma? Villányi költészetteremtő poétikája a lehetséges válaszoknak ad formát, újra és újra felmutatva, hogy a mindennapok metamorfózisai hogyan állíthatják más látószögbe a „megmunkálatlan” valóságot.

*Nem állítom, hogy lemondtam a várakozásról.
Úgy tűnt, üzenetedet tőlem távol írtad,
s kezdtem beletörődni a nélküled való estébe.
Ekkor nyitottam érkezésedre az ajtót.
Összeadódott a meglepetés szépsége s arcodé:
most már örökkön örökké ott állsz az ajtóban.*

Ez a szöveg ars poetica is lehetne, amennyiben hangsúlyossá teszi az összeadódás valóságot és költészetet konstruáló eseményét. Az összeadódás Villányi költészetében a *poiesis*, az összerendezés praxisa. Az összerendezés a tekintetnek (a belső szemnek) az a kényszerítő erejű képessége, hogy a valóság izolált jelenségeit, momentumait olyan fénytörésbe állítsa, melyben lényegfeltárási történhet. Villányi poétikája a költészet koordinátarendszerében gondolkodó és megvalósuló költészet, az esztétikailag megmunkálatlan megmunkálása. Olyan „másodlagos elaboráció”, ami formába kényszeríti az eltűnő időt és a mindig változó teret.

JEGYZETEK

1. Bókay Antal, *Líra az ezredfordulón*, Alföld, 1997/1, 33.
2. Niklas Luhmann, *Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*, ford. Bognár Virág, József Műhely, Budapest, 1997, 227.
3. Marcel Proust, *Álmok, szobák, nappalok (Contre Sainte-Beuve)*, ford. Lóránt Zsuzsa, Filum, Budapest, 5.
4. „Az elmondottakból az is világos, hogy nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján. A történetíró és a költő ugyanis nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e (mert Hérodotosz művét versbe lehetne foglalni, és versmértékben ugyanígy történetírás maradna, mint versmérték nélkül), hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál: mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el.” Arisztotelész, *Poétika*, ford. Sarkady János, Kossuth, Budapest, 1992, IX. fejezet, 19.

szemle

Ismerős újszerűség

MARNO JÁNOS: SZEREPOSZTLÁS

Noha Marno János új kötete terjedelmét tekintve az életmű többi darabjától eltér (jóval meghaladja azokat), a benne megjelenő versformák a korábbi művek jól ismert tendenciáit idézik fel. Például a *Szereposztás* egy marnói 14 sorossal indít. A *Fellegjárásban* (1994) megjelenő 12 soros, versszakokra nem tagolódó költemények, amelyek a *Daiadalban* (2001) és a *semmi esélyében* (2010) válnak egyeduralkodóvá, bővülnek majd a *Kairosban* (2012) és a *Hideghullámban* (2015) 14 sorossá. Helyenként azonban némileg nő, vagy éppen csökken a strófa terjedelme. A *bolygó szája* című vers például a lírai én közelgő halálát jelenti be, ami úgy tűnik, olyan hamar bekövetkezik, hogy a 14 soros strófa egy sorral meg kell, hogy rövidüljön. De olvashatunk a kötetben rövid, mindössze néhány soros költeményeket, amelyek a *Nárcisz készül* (2007) előtt nem voltak jellemzőek a költőre. Sőt, a csak néhány kötetben mellőzött hosszúversek sem hiányozhatnak. Az új kötet tematikusan is erős szálakkal kötődik a korábbi művekhez. A *Hideghullámban* csupán egy versben (*Információcsapda*) szereplő Nárcisz itt – bizonyosan sokak öröme – többször is fel-felbukkan. Új visszatérő szereplővel is bővülnek a versek, Róka és kicsi nővér után Cirmi jelenik meg néhányszor a kötet első harmadában, aki, macska lévén, Tandori Szpérójának ellensége, de sorstársa is, mivel az *Ideje a krokodilkönnyeknek*ben Cirmi haláláról értesülünk. De a betegség is régi témája Marno verseinek, ezek a költemények a *Szereposztásból* sem hiányoznak.

A hosszúversek a *Hideghullám* óta mintha személyes, leginkább a családhoz kötődő élményeket dolgoznának fel. Ezeknek a prózaverseknek a referenciális vagy inkább mimetikus hitelességével a továbbiakban azonban nem foglalkozom. A kötet címe amúgy is elbizonytalanítja, hogy mennyire van köze az elbeszélte történeteknek a szerző alakjához, hiszen ez a megszólalói pozíció is értelmezhető szerepként, amely minden levetett maszk mögött ott bujkál. Ha nagyon akarom, a cím lehetővé teszi ennek az olvasatnak az ellentétét is, mivel a szerep széteszlása a szerep megsemmisülését is jelentheti. A hosszúversek közül talán *Az utolsó koporsóvacsora* a legizgalmasabb, melyben a lírai én a síron túlról szólal meg. A megnyilatkozásnak ezt a formáját előlegezheti meg a 2015-ös kötet címe is, ha azt nem lexémaként, hanem egy összevont szintagmaként értelmezem (az én holttestem, amely hideg). A *Szereposztás* egyébként nagy hangsúlyt fektet a testre és az azzal való foglalatosságra (például a tisztálkodásra: *Az ismerős ismeretlen*). *Az utolsó koporsóvacsorában* azonban a fiktív megszólalói pozícióban éppen a testét nélkülözi a lírai én. Ebből adódik, hogy a nyár őt már hidegen hagyja, ami azt jelenti, hogy nemcsak nem érdekli a nyári meleg, hanem valóban hidegen is hagyja a mélyen a földben pihenő testet. Marnónál a jelentéstani ambiguitás nyújtotta értelmezések Kassák Lajos számozott verseiéhez hasonlóan ok-okozati viszonyban állnak egymással: azért nem érdekli a nyár, mert, halott lévén, már nem szenved a hőségtől. A különös és egyben lehetetlen megszólalói pozíciót talán úgy referenci-

alizálhatjuk, hogy a lírai én már életében megírja a szóban forgó verset, amely halála után kezd el a sírfeliratokra jellemző módon a síron túlról jövő hang fikciójaként működni. Paul de Man epitáfiumokat is tárgyaló tanulmánya (*Az önéletrajz mint arcrongálás*) azonban azt mondja, hogy az olvasás mindig így működik. Ahhoz azonban, hogy a fikció hiteles lehessen, a szövegnek magán kell viselnie egy a már elhunytéhoz kötődő, egyedi kézjegyet. Ez *Az utolsó koporsóvacsora* esetében a Marno-versekre jellemző torzított frazémákban érhető tetten. Jóllehet, a szövegbe ékelődő szólások és közmondások éppen a személyesség jegyeit törlik ki a szövegből, viszont ezek torzításai, átírásai egyedi kézjegyekké válva a megszólalás személytelensége ellen dolgoznak. Kulcsár-Szabó Zoltán *A prózavers Nemes Nagy-nál és Oravecznél* című tanulmányában arra az erős tendenciára hívja fel a figyelmet, hogy a prózaversekben különböző „diskurzustörmelékek”, hangok, idézetek jelennek meg. Az elemzett Nemes Nagy-szövegben (*Egy pályaudvar átalakítása*) ez például az építőipari szakterminológia. Marno prózaverseiben is megfigyelhető a diskurzusok ilyesfajta heterogenitása. Ide sorolhatók a most említett frazémák vagy a gyakori allúziók: Kosztolányi Dezső *Hajnali részegsége* több szövegben is megidéződik, például a *Ha feltúrjuk a valóságot, napvilágra kerül az igazság* című opuszban: „Odébb bál van! Eggyel odébb bál van!”; továbbá a kötet nyitóversében a *Mondom, hogy a mimikrában* az ég milyenségének tárgyalása után a verset az „az Úrnak” szavak zárják, amelyek szintén a *Hajnali részegsége*re és az ott olvasható azúr színű égre utalnak vissza. De találhatunk még utalásokat József Attilára (*Vers a szocializmus felállításáról*, az *Elégia* meg is nevezi a költőt és a *Favágó* című versét, de utal a *Téli éjszakára* is, *A húgommal és József Attilával* pedig macskaként viszi színre a költőt). Tehát a szövegek idézetszerűsége még inkább elbizonytalanítja azt a lehetőséget, hogy a versek szövegei egy bizonyos szubjektumnak a szólamai lennének.

Szintén a klasszikustól eltérő a megszólalásmód az *Éjjel a szennyben* című költeményben. A klasszikus modernség magánbeszéd-jellegű pozícióját úgy mozdítja ki a vers, hogy a jól ismert frazéma (az ismétlés a tudás anyja) azért változik meg („az ismétlés a dudás anyja”), mert a lírai én megfázott. Vagyis a megnyilatkozás itt nem egy belső beszéd, hanem ténylegesen artikulált megszólalás. A *Fantomrádió* című versben ennek a képletnek az ellentéte valósul meg, hiszen a kizárólag a lírai én számára hallható hang valójában nem csendül fel. A régen kidobott rádió helyett az énben működő fantomrádió (a fantomvégtag analógiájára) játssza csupán a zenét.

A kötet címadó versében is egy már ismert logika konstruálja meg a szöveget. A *Nárcisz készülőben* olvasható *Majd* című költeményt a *Szereposzláshoz* hasonlóan a szavak referenciájának ambiguitása mozdítja tovább. A „fáklyaláng” megidézi Illyés Gyula azonos című drámáját – a műből tévéfilm is készült –, amely Kossuth Lajos és Görgey Artúr szembenállásáról szól. Az előbb említett politikus vezetékneve viszont a már néhány éve nem forgalmazott cigarettamárkával esik egybe. Persze a logikai lánc nem egyirányú, hiszen a cigaretta visszautal a korábban említett beteg tüdőre, az Illyés-drámából készült film pedig a vers elején szóba került televízióra. A cigarettázás vagy éppen a cigaretta elhagyása is megszokott témája Marno János verseinek. A kötetben olvasható Nárcisz-költeményekben sincs ez

másképpen. A *Sárkánykorban* például a sárkány legyőzéséről szóló olvasmány montírozódik rá a lakást dohányfüsttel beborító anya emlékére.

A *Szereposzlásban* – a korábbi kötetekhez hasonlóan – nagy hangsúly kerül a szavak többértelműségére. Ez a meggondolkodtató játék hol könnyebben, hol nehezebben felfejthető összefüggéseket létesít. A *Zajlás* című versben a cím a jég-táblák megjelenését és valaminek a történetét is jelenti. Az ezután következő költeményben (*Vázlat*) „Nárcisz korpusza” egyszerre lehet irodalmi és testi korpusz. A *Polip* című vers elolvasása előtt talán inkább aktiválódik a nyolckarú élő-lény szemantikai mezeje, mint a daganatos megbetegedése, amelyről a költemény szól. Számomra egyelőre rejtély, hogy miként lehetne egyszerre játékba hozni a két jelentést, biztosan megengedi a szöveg, hiszen Marno költeményei mindig kalkulálnak a jelentéstani többletekkel. A már említett *Vázlat* című költemény imént idézett szintagmája nemcsak a kétértelműsége miatt lényeges, hanem rávilágít Marno költészetének egy újabb jellegzetességére, mégpedig arra, hogy gyakran létesül kapcsolat a kötet egyes költeményei, sőt korábbi kötetek között is. Például a *Vázlatban* szereplő korpusz visszautal az előző költeményben olvasható kórra is. De a Nárcisz-versek már eleve kapcsolatot létesítenek az összes 2007 utáni kötettel. Ilyen, a kötetek során újra fel- és feltűnő jegy még az anya dohányzása és az általa kedvelt cigarettamárkák előszámálása, a Déli pályaudvarhoz közeli utcák és egyéb helyszínek feltűnése (a Déli pályaudvar Nemes Nagy Ágnes egyik, az *Egy pályaudvar átalakítása* című prózaversének is témája), a hangképzőszervek gyakori előfordulása, valamint ezek betegségei, illetve a *Breaking Bad* című sorozat emlegetése.

A dohányzás a most tárgyalt kötetben – mint már láthattuk – több helyen is felbukkan, például az *Örök témákban*, ahol a hangképzőszervek, a költők/költemények hangjának különböző változataival áll összefüggésben. Már az Arany Jánostól származó mottóban is majdnem mindegyik megnevezett betegség a légzőszervekkel – és így a hangképzéssel – hozható összefüggésbe. A számunkra leglényegesebb talán az emphysema, amely néhány oldallal korábban egy önálló költeménynek is a címe. A fogalmat először René Laennec használta, aki a sztetoszkóp feltalálásával és elhunyt tüdőbetegek boncolásával bizonyos tünetegyüttesek és szervi elváltozások között vont párhuzamot. Lényegében tehát Laennec az általa feltalált eszköz segítségével a betegek ki- és belégzésének megváltozott hangjából következtet belső elváltozásokra. Hasonlóan kapcsolódik össze Marno versében is a szervek elváltozása és a hang elhalkulása. A most tárgyalt költeményt megelőző vers (*Apám hangja, hangszál bóján*), illetőleg a *Hideghullám* több darabja is tárgyalja az apa megnémulását.

A Marno költészetére oly jellemző hapax legomenonról is szót kell ejtenünk. Már az első kötetben (*együtt.járás*) is találhattunk ilyen neologizmusokat, de a jelenség végigkíséri Marno János teljes életpályáját. Érdekesség, hogy a *Szereposzlásban* majdnem kivétel nélkül minden hapax verskezdő pozícióba került. Ez is a kötet jól átgondolt szerkezetét bizonyítja. Szintén jól ismert jelenség, hogy Marno versei a költemények egyes szavaiban értelmes hangcsoportokat mutatnak ki az adott értelmes szó megismétlésével. Például *Az ismerős ismeretlenben*: „Ideje a rothadásnak, érésnek / s az érkezésnek” [kiemelés: K. D.]. A rímhez hasonlóan ekkor

a jelölők hasonlósága miatt a két szó szemantikuma is kontaminálódik egymással. Ugyanez a jelenség figyelhető meg a *Kairos* kötet *Nem készül* című alkotásában is, ahol a két hangsor különbözőképpen széttagolt elemei bukkannak fel. Szólnunk kell még a tárgyalt költészet humoráról is, ami eltávolítja Marno verseit a komolyság kódjától, amellyel több értelmező is igyekszik kisajátítani a szóban forgó életművet. Példa lehet a marnói költészet humortól sem mentes, önironikus mivoltára a *Nárcisz készül* című kötetből az *Esti*, melynek mottója József Attila *Ki-be ugrál* című költeményéből származik: „S mit úgy hívtam: én, / az sincsen. Utolsó morzsá”. Az idézet csonkasága a mottó által is sugallt jelenséggel áll kapcsolatban, vagyis a szubjektum dezintegrációjával. A József Attila-versben szereplő morzsák és a Marno versben szereplő pirítós nehezen enged másra következtetni, mint hogy az én integer állapota a pirítós kell hogy legyen, ha dezintegrált állapotában morzsákra hullott szét. Kevésbé összetett játék, de szintén humoros *Az utolsó koporsóvacso-rában* szereplő kijelentés: „öröknek / hittem és vadonnak, Vadonnának, / tréfásan mondva, habár a tréfának / nem voltam híve az életben soha” – mondja a síron túlról megszólaló lírai én.

A kötetben olvasható rövidversekről is érdemes szólni néhány szót. Található ezek között a költemények között haiku (*Menjünk biztosra, Panasz*), koan (*Koan EP halálbírája*), de formailag kötetlen vers is. Gyakran csupán egyetlen szóvicc áll ezeknek az alkotásoknak a középpontjában. Az *Ima a bitófa alatt* nem is szorul bővebb magyarázatra: „Uram, ha már minden kötél szakad / rólam se feledkezzél meg.” Találhatunk olyan költeményt is, amelynek hosszabb a címe, mint maga a vers szövege. *A semmi megszemélyesítése* csupán egy szó: „Senki.” A *Téli mese* talán némileg erőltetetten a meséket nyitó jól ismert fordulatot forgatja ki: „Hó vót, hó nem vót”, hasonlóan az *Őszi kérdés* („Hun vannak az avarok?”), amely szintén egy dialektológiai jelenségből fakadó ambiguitást aknázik ki („Hun vannak”). Itt is az az eljárás tűnik fel újra, hogy a versbeszéd nem belső magánbeszéd, hanem ténylegesen artikulált megnyilatkozás.

A recepció visszatérő megállapítása, hogy Marno szövegei nehezen érthetők, aminek egyik oka talán éppen az, amire fentebb igyekeztem hangsúlyt fektetni, hogy a kötet mennyire erősen játszik rá a korpusz korábbi alkotásaira. Ez pedig azt vonja magával, hogy ez az izgalmas, de a marnói költészet pályáitól lényegében el nem távolodó kötet legtöbbször olyan olvasókra számít, akik behatóbban ismerik a szerző költészetének legalább az utóbbi tíz évben keletkezett darabjait. Így viszont sajnos lehetséges, hogy sokan nem fogják venni a fáradságot, hogy elbélődjenek a versek szálainak végeérhetetlen bogozásával. (*Magvető*)

KONKOLY DÁNIEL

„Az én sűrű ködében a világ”

Egy irodalmi műnek sokféle hatása lehet. Szerencsésebb esetben egy kezünkbe került, úgynevezett „jó könyv” képes formálni ízlésünket, gondolkodásunkat. Az ember életében azonban csak néhány alkalommal adódik olyan olvasmányélmény, amely egész világlátást, hitet, meggyőződést tud megrengetni. Az *Elégia lakói* az utóbbiak közé tartozik.

De miben áll a kötetnek ez a kivételes elbizonytalanító ereje? A versek beszélője folyamatosan kérdez, a lét értelméről, a reinkarnáció lehetőségeiről, a történelem mibenlétéről – valamint szinte bármit megkérdőjelez a gondolkodó ember élete során felmerülő alapvetések közül. Ezek a problémák azonban még nem hatnak az újdonság erejével, nem különböznek más hasonló tematikájú kötetektől – bár kétségkívül számos egyedibbnek tűnő kérdésfelvetés is felbukkan itt: „gondoltál / már rá, milyen szép lenne / a világ ember és állatok / nélkül?” (*A veszett paradicsom elégiája*). Vagy említhetjük az egészen új aspektusból történő rákérdésezést az újjászületés természetére: „Mi van akkor, ha a lélekvándorlás / nem úgy működik, mint sejtjük? / Ha a jövőből ugrunk visszafelé?” (*A világritmus elégiája*). Az igen vaskos, 200 oldalnál is hosszabb kötet próbára teszi az olvasó értelmezői tűrőképességét: a sűrű, nyelvileg, képileg terhelt szövegek egyenként is megoldásra váró matematikai feladványokra emlékeztetnek. A legintenzívebb hatással azonban a kérdésekre adott válaszok, pontosabban a válaszok sokfélesége bír.

Első olvasásra ugyanis megannyi lehetséges megoldás kínálkozik, különböző lét-, halál- és időértelmezések váltják egymást. Az egyik szöveg kijelenti, hogy „bármi is van a halál / után, az éppen nem az / élet” (*A félelem eredetéről*), a következő oldalakon pedig már arról lamentál a beszélő, hogy mit csinált a dinoszauruszok korában (*Mit csináltál 100 millió éve?*). Az idő fogalma annyiféle értelmet nyer, ahány ponton felbukkan, az „idő nélkül nincs élet” (*A földön kívüli élet elégiája*) belátásától odáig, hogy az idő felhagyott egyenesvonalúságával (*Rilke-fraktál*). Nincs tehát olyan, igazságként deklarált kijelentés, melyet akár az adott kontextus, akár kis túlzással a következő sor ne bizonytalanítana el. Ezt a tapasztalatot mélyíti a szinte már szorongatóan sokszor visszatérő *nemlét* fogalma, melynek konkrét jelentést tulajdonítani szintén igazi kihívás. A kötet gondolatiságát alapul véve azonban megsejthető egy lehetséges értelmezés, melynél kevés nyomasztóbb gondolat születhet. A nemlét így magának a szövegvilágnak építőanyagául szolgáló *gondolkodásként*, ebből kifolyólag pedig a lét kérdéseinek megválaszolhatatlanságából fakadó gyötrődésként válik értelmezhetővé. A konklúzió tehát az lehet, hogy a nemlét olyan anti-létállapot, melyben az életen gondolkodó ember nem éli meg igazán az életet, vagy ami talán még súlyosabb, örök bizonytalanságra íteltett. Így tehát a versekbe bűjtött létértelmezések, elsősre igazságnak, némileg biztos pontnak tűnő szövegek valójában nem bírnak valós érvénnyel, mi több, feltehetővé válik a kérdés: létezik-e a kérdésen kívül más? Az adott válaszok ugyanis annyira sokfélék és ellentmondásosak, hogy mindössze illúzióként, versben teremtettt mentsvárakként szolgálnak. Ebből az aspektusból a borítón szereplő egyetlen vadkacsa a híres Ibsen-drámára tett allúzióként is felfogható: hazugságok, illúziók szimbólumaként.

A beszélő látszólag kész beismerni tehetetlenségét, a nemlét állapota felől

mintha a lét felé közeledne, így szüremkedhetnek be a legbanálisabb hétköznapi történetek a legnagyobb filozófiai problémák közé: „Vendégségre készülve / fél órán át tormát reszeltem” (*Lejárt pénzérmék*); „100 forinttal kevesebbet ad vissza / a zöldséges” (*Januári elégia*), így keverve számos helyen iróniát az egyébként – az elégia műfajának túlsúlya miatt – permanensen elégikus hangnembe. Az elégia mindenképp indokolt választás, nem mehetünk el ugyanis a kötet világlátása tekintetében amellett, hogy a túlvilág jelenléte állandó jelleggel rávetül a földi életre, a véges és végtelen közötti ellentét, az ebből adódó feszültség és melankólia egyértelműen e műfajt követeli. (Azonban ez a jelenség is kettős természetű: az angyalok és ördögök kéz a kézben járnak, egyik sem tisztán jó vagy rossz minőségben tűnik föl, a kisszerűségnek ők is legalább annyira áldozatai, akárcsak mi; Isten alakja azonban, bár szintén számos kérdést vet föl, még valamennyire talán őrizi tekintélyét). Az elégia továbbá képes egyidejűleg a lét kérdéseinek és a rájuk legfeljebb csak vigaszul szolgáló illúzióknak, tehát a realitás (megválaszolhatatlan kérdések) és a vágyott eszmény (válaszokat kínáló világ) szembenállását is támogatni. A műfaj ugyanakkor a tradicionális értelmezést messze meghaladja, modern köntöst kap, mely által csak még inkább relevánssá válik. A folyton be-beszűrődő ironikus hang levon az elégia páatosának mértékéből, az általa született, legtöbbször a jelen korunkat és társadalmunkat célzó éles kritikák az aktuális Magyarországról (de legalábbis Közép-Európáról) mondanak véleményt, mely tér- és időbeli elhelyezés a kötetcímben szereplő *Elégiát* is lokalizálhatóvá teszi.

A fentiekből kitűnhet, hogy így viszont maga a *lét* sem olyan állapot, ahová a nemlétből visszatérni érdemes. Talán épp ezért válnak meghatározóvá az emlékek – a második, *Bakonymérői elégiaiák* című ciklusban a nagyszülőknél megtalált otthon, a rokoni szálak fontossága, az emlékezés aktusának jelenbe írtsága mind a múltat óhajtja közelebb hozni, vagy biztos pontra lelteni a jelenben (már ha létezik még időrendiség a kötet múlt–jelen–jövő sorrendiséget ignoráló időszemléletében). Ez a törekvés azonban kudarcha fullad, a múlt eseményei lezártak és megváltoztathatatlanok, mindössze az emlékezés mikéntje fölött van hatalmunk: „Fabudi állt az orgonabokrok/ között. Akkor még nem tudtam, / hogy megszürkült / deszkájával – szép.” (*Vörösmama udvara*)

A még korábbi múltba, a történelembe való menekülésre is kísérletet tesz, a *Rilke-fraktál* című első ciklusban egykori civilizációk alakjai tűnnek föl, az ókori görög kultúra hetérái, egyiptomi múmiák, de Szent István vagy a Jézust Betlehemben felkereső Boldizsár is hangot kap. A történelem azonban nem bizonyosabb, mint a kötet bármely más szegmense, a ciklus *Angyali üdvözlés* című szövege például így töpreng: „Mi van, ha Mária / nem akar gyereket? / Mi van, ha elmarad / a megváltás? Mi van, / ha a Római Birodalom / sosem omlik össze, / vagy ha mégis, akkor / nem éled újjá? / Mi van, ha el se kezdődik / a történelem?” A ciklus szövegeinek nagy része továbbá korábban élt költők műveit írja újra, így olvashatunk úgynevezett fraktálokat többek között magyar klasszikusoktól vagy épp német romantikusoktól. Egyedi és találó megoldás a fraktál elnevezés, az elsősorban a matematikából ismert fogalom – mely tulajdonképpen végtelen, önhasonlóságra épülő alakzatot jelent – a kötet filozófiájába hiba nélkül illeszkedik. A legtöbb „parafrázisnál” ugyanis felismerhető az eredeti szöveg; a régi-új versekben tematizált

alaproblémák voltaképp ugyanazok maradnak, legfeljebb más perspektívát (ahogy *A zene feltalálása* című szöveg mellőzi az eredeti Rilke-vers Eurüdiké-szemszögét), más interpretációt (miként az *Angyali üdvözlés* a Rubens-festmény újraértelmezése) vagy más hangot (az elégikust felváltó ironikus hangvétel) alkalmaz. Így tehát az eredeti szövegek esszenciáját megőrizve a fraktál *önbasonlóság*-kritériuma érvényesül, de több okból is indokolt a módosítás, újraírás. Egyrészt jelenünk megváltozott körülményei miatt nem szólhatnak ugyanúgy (a már említett Magyarországi jelene, a modern korral járó, visszatetszést keltő jelenségekkel karöltve képezik a tér-időt), így szólhat például a jól ismert „Ezt hozta az ős. Hűs gyümölcsöket / üvegtálon” Kosztolányi-sor Vörös István jelenében a következőképpen: „A fridzsiderben két avokádó, / egy tálon körte, ringló, gyömbér. / Ezt hoztam a tavasz nevében / föl a sarki közértből” (*Kosztolányi-fraktál*). Másrészt azért, hogy a múlt alkotásait veszi alapul, valamint letűnt civilizációk jellegzetes alakjait idézi meg, a múltba ágyazva beszél a jelenről, ami azt a gyanút keltheti, hogy bár az egyértelműen a jelenünkre vonatkozó részletek aktualizálják a problémákat, mégis az egész emberi kultúra el nem múló, vissza-visszatérő kérdései ezek. Talán ma más választ adunk rájuk, más szemszögből közelítjük őket, vagy az elégia pátoszi hangjához már csak iróniával tudunk viszonyulni, mégsem képzelhető el olyan kor, Orpheusztól Rilkéig, vagy Rilkétől Vörös Istvánig, ahol az élet, szerelem, költészet stb. kérdései ne foglalkoztatnák az emberiséget – vagy ahol az emberiség bármelyik megválaszolásának akárcsak a közelébe is került volna.

Mindezekre ráébredni a kötet értelmezése során komoly olvasói traumát jelent. Egy a kezdetektől biztos pont nélküli világban találjuk magunkat, ahol legfeljebb az erre való ráeszmélés bírhat igazságtartalommal: „mi is egyformák / vagyunk, a macska bólint, mindig / ilyen volt és ilyen is lesz / a világ” (*Kerítés*). Egy hozzávetőleges rögzített pontot azonban mintha kínálna a kötet, ez pedig a „csak a változás biztos” és a „minden egy” felfogások egyfajta metszete, melyről így okít minket a beszélő: „ahogy az átváltozás / kihímezi az azonosságot, abból / meg kéne valamit értenünk” (*Fehér barkályfej*). Ezt a gondolatot árnyalja találóan a több helyen feltűnő *betonkeverő*, illetve *mosógép* képe is, amelyek az állandó, dinamikus változás, ugyanakkor a változatlan lényeg egybeérésének szemléletes metaforái. Mind-egy, hogy épp egy nadrág vagy egy zokni van fölül, a dob tartalma nem változik.

Ebbe a filozófiába illeszkedik hangsúlyosan a már említett *Rilke-fraktál* mellett *A hónapok elégiái* ciklus is, amelyben sikerül a folyton változó időt olyan nézőpontból megragadni, ahonnan statikusnak és *időtlennek* hat. Az augusztus vagy a december ugyanis évszámtól függetlenül jelenti a nyár végét, vagy a karácsony hónapját, így ötvözve időszemlélet szintjén is az állandóság és változás látszólag egymásnak ellentmondó párosát. Itt sem maradhat el azonban a kötetre oly jellemző elbizonytalanító csavar: a ciklust (és egyben a kötetet is) *A 13. hónap elégiája* című szöveg zárja, mely – épp a karácsonyt tematizáló decemberi elégia után – Jézus kereszthalálának elmaradását vizionálja. A *Krisztus utolsó megkísértése* című Scorsese-filmre emlékeztető szélsőségesességgel ábrázolt krisztusi magatartás még egyszer utoljára kihúzza a talajt az olvasó lába alól, és a kötet végére szinte már melengetően kényelmesnek tűnő változásba bűjtött állandóság gondolata is meg-inogni látszik és felelőst követel: „Nincsenek / autók. A nagy telek / elől még ma

is barlangokba / húzódnak. Kell-e ennél / több? Kell-e? Kell-e? / Ha igen, add föl magad / az üldözőidnek.” Így terelődik egyszerre minden figyelem az *én*re, a gondolkodás helyett a gondolkodó lényre, mely ponton nem kerülhető meg Descartes filozófiája sem.

Bár az eddigiek alapján a „gondolkodom, tehát vagyok” kijelentés a kötet világában, kissé elhamarkodottan ugyan, de valószínűleg a következőképpen hangzana: „gondolkodom, tehát nemlétre vagyok ítélve”, az állítás valódi, az *ént* az egyetlen biztos pontként megjelölő mondanivalója azonban túlmutatni látszik minden addig fontolóra vett világlátáson és értelmezésen. A kötetben valóban folyton Descartes visszhangzik, a mindenre rávetülő kétely a legerősebb tapasztalattá lép elő – a jól ismert érzékelés–álom–démon argumentumokra is egytől egyig találni példát a szövegekben. Mindez viszont feltételez valakit (az *ént*), akivel mindez történik, és aki ebben a kontextusban az egyetlen bizonyossággként létezik. Maga a lét és nemlét közötti egyfajta választási lehetőség is része ennek a felfogásnak, a világ végeredményben olyanná válik, amilyennek a szubjektum látja, továbbá szó esik „saját halál”-ról is, mely szintén a tudaton keresztül alakuló valóság bizonyítéka lehet. A *Cogito úr látogatása* című vers szövegszinten is megidézi a descartes-i filozófiát, konzekvenciája azonban a következő: „Aki nem gondolkodik, / az is van.” A látszólag az eddigieket érvénytelenítő szöveghely azonban talán mégsem a „cogito ergo sum” visszavonása, valószínűbb, hogy a korunkra egyre fájóbban jellemző tudatlanság, gondolatnélküliség és az így megélt létezés kritikája. Ugyanakkor, legalább hasonló érvennyel lehet a gondolkodás (ahogyan már feljebb szóba került) magához a *nemlé*hez vezető út. Akárcsak a kötet egészében, itt sem bizonyos a válasz.

A szinte már a szolipszizmusához közelítő gondolkodásmód így mérséklődik, a kötet alapidinamikáját képező állítás-visszavonás minden gondolatmeneten, attitűdön uralkodni látszik. A mindezek mellé társuló súlyos kérdések, a számtalan szövegközi utalás, konkrét, illetve implicit referenciák, ciklusokon átnyúló motívumok, melyek minden felbukkanásukkal újraértelmezést igényelnek, összetett rejtvénnyé formálják a kötetet. Az egyetlen, ami kézzel fogható, a gondolkodó szubjektum elmélkedése a létről. Ennek eredménye pedig nem más, mint egy kötet arról, milyennek látszik „az én sűrű kódében a világ” (*Harc a medvével*). (*Tipp-Cult Kft.*)

SZEMÁN KRISZTINA

Mihez kezdjünk Arany örökségével?

Az Arany-bicentenáriumot – legtöbbször kimondatlanul – jelentékeny mértékben a címben foglalt kérdés hatotta át, hisz a művészi és szellemi értékek megmutatása, szakszerű leírása, értelmezése funkcionálásának felismerésében nyeri el értelmét. E folyamat szempontjából éppen nem lebecsülendő feladatra vállalkoznak a kötet szerkesztői (Górász Péter, Hansági Ágnes, Kiss A. Kriszta), mert rokonok, közeli barátok, ismerősök megnyilatkozásait, illetve a költő halála utáni félszázadban született nevezetes véleményeket állították bizonyos kronológiai rendbe. A vállalkozás legfőbb kockázata, hogy az idézhető (mert legjelentősebb) szövegek túlnyomó többsége ha nem is a köztudatnak, de az iskolai és irodalomtörténeti „köztudalom”-nak integráns része már elég régen. A kevésbé ismertekről viszont az derül ki, hogy sokkal maradtak kevésbé ismertek, mint például a Krúdy-írások súlytalan, adomázó némelyike. Persze azért ebben az összetételben mindenki számára érdekes és újat mondó anyagról van szó, hisz amit Gyulai másfélszáz éve, Kosztolányi majd egy évszázada gondolt Aranyról, az a XXI. század első harmadában egészen speciális továbbgondolásra kötelez.

Valójában még azt sem gondoltuk végig, hogy mi teszi nehezzé (tulajdonképpen lehetetlenné) Arany „hasznosulás”-át. Vajda János (mint a kötet idézi) 1857-ben szépen szól a költői értékek (ezúttal Arany) halhatatlanságáról: „elveti az ő magvát, és azok kikelnek és virágoznak az ember milliókban”. Az igazság ezzel szemben az, hogy (tudomásom szerint) máig nem mertünk szembenézni még azzal a ténnyel sem, hogy a kisiskolás vagy korakamasz korban (mondjuk tizenhat éves korig) olvasott Arany művek gondolati és művészi értékeinek felfogására életkori okoknál fogva a tanulók elenyésző töredéke képes. „Érettebb” korban pedig majd kevesen térnek vissza Aranyhoz, ily módon tehát a költő oly nagyra tartott értékei elég csekély mértékben „virágoznak az embermilliókban”. Arról már nem is beszélve, hogy még a „profi” olvasóknak is fejtörést okozhat bizonyos nyelvi-szemléleti bravúrok felismerése. Kosztolányinak e mostani kötetben újraközölt 1932-es írása mutat rá például, hogy Arany Shakespeare-fordításainak mennyi zseniális, de sokak számára rejtve maradó értéke van: „Hamlet a szellem-jelenet után arra kéri barátait, hogy amit láttak, ne beszéljék el senkinek. Ezt leleményes tömörséggel így fejezi ki Arany: »Vennétek észre, ámde nyelvre nem.« Szavaink ősi gyökerét értjük.”

Mellesleg jegyezzük meg, hogy a kötet némely helyén rászorult volna eligazító jegyzetelésre. Nem minden olvasó fogja tudni például, hogy Horváth Árpádné azonos Petőfiné Szendrey Júliával, akiről Arany Juliska 1860 novemberében azt írja Rozvány Erzsébetnek, hogy látogatásokat tesznek nála, aki „oly igen szerencsétlen, hogy ha az ember menteni nem tudja is, lehetetlen neki meg nem bocsátani...” Azután hivatkozik Marikára, Horváthné húgára (Szendrey Mária egyébként nem más, mint Gyulai Pál felesége), aki azt beszélte, hogy „milyen boldogtalan szegény asszony, múltjából a legkínzóbb lelki furdalása maradt meg, s a jelenje is iszonyú, mert nem szereti a férjét, s az őtet határtalanul szeretvén mindketten boldogtalanok...” Akár ismerte Juliska a nevezetes verset (*A honvéd özvegyét*, mely egyébként csak Arany halála után jelent meg szerzője diszkréciójából), akár nem, nyilván tudott apja elmarasztaló ítéletéről, aki – természetesen – nem a gyászév leteltét be nem váró házasságkötést nehezményezte, hanem azt, hogy Júlia kacér, ud-

varlókkal mulatozó életformát folytatott férje halála s az új házasság megkötése között. S mindez (ami már aligha volna röviden megjegyezhetető) nem pusztán privát, netán pletyka szintű információ, hanem nagyon is messzire (s lényeges kérdésekhez) vezet. Etikai-gondolati szinten: Arany erkölcsi igényessége több esetben is (például Görgey megítélésében) határozottan eltért a „többség” megalapozatlan, rágalmozó kedvű igazságtalanságától. Műfaji-ábrázolástechnikai szinten: *A honvéd özvegye* első pszichoanalitikus, a lelkipurdalás patológikus következményeit megjelenítő balladája, tehát arra lehet következtetni, hogy az ifjú s most új lakodalmát ülő özvegy, akinek képzeletében holt férje jelenik meg s tesz szemrehányást (mert a vers erről szól), nos a téma döntő, mondhatni kiinduló mozzanat a mélylélektani indoklású hallucinációk és víziók felé vezető úton. Tehát e rémballada Aranynál nem egyszerűen a romantikus örökség része, nem is elsősorban Shakespeare-hatás, hanem egy, a költőt mélyen érintő élmény (barátja ifjú özvegyének válsága) a meghatározó inspiráció.

A „lajstromozott” Arany-interpretációk – talán mondanunk sem kell – egy ún. konzervatív-közösségi s egy ún. modern-individuális értékpreferencia értékválasztása szerint csoportosíthatók. Ignotus centenáriumi cikke a *Nyugat*-ban még nem a fájvirág, a hiperérzékeny Aranyt ünnepli, mint Babits és Kosztolányi, hanem a szintézisalkotót: „A világműveltség határvidékére lökött s kis lélekszámának meztelen életében is állandóan fenyegetett magyarság adott a világnak egy reneszánsz-királyt, kinél ragyogóbb nincs a Mediciek között, s adott egy egyszerű nép embeérében művészt, ki nemcsak erőre, de kifinomultságra, magasrendűségre s biztosságra is fejedelem a fejedelmek között.” Kosztolányi ugyancsak 1917-ben (a *Nagyváradi Napló*-ban) arra mutat rá (ez is olvasható a kötetben), hogy minden új nemzedék a maga igéit olvassa ki az életműből: „Apáink más Aranyt olvastak, mint mi. Övék volt az epikus, a fiatal, a nyugodt. Miénk a lírikus, az öreg, az ideges.” Ifjabb Szász Károly (Arany közeli barátjának fia) a 20-as években nemcsak a magyar „fajta” kifejezőjének nevezte Aranyt, hanem a hagyományok és a haladás, a múlt és a jövő összekapcsolójának. Józsanságát, a szélsőségektől való óvakodását közéleti-politikai magatartásában is jellemzőnek vélte, szerénységét, szemérmességét kálvinista puritánságával hozva összefüggésbe.

Mivel a kötet csak az 1930-as évekig viszi el az emlékezések és értékelések közlését, folyton felélednek az olvasóban az ezt követő hét-nyolc évtized történései. Az 1948-cal kezdődő szocialista korszak a plebejus, sőt baloldali Arany megnyilatkozásait idézte, amivel szemben nagy tekintélyű irodalomtörténészek (Barta, Sőtér) rehabilitálták az „egész” Aranyt. A 70-es évektől a frissen asszimilált strukturalizmus jegyében elemezték az 1850-es évek líráját, majd eljött az ideje annak is, hogy a sokáig alábecsült, leegyszerűsítve jellemzett epikus Arany értékeire essék a hangsúly. A balladairóra, aki nemcsak a rémromantika örököse, hanem Ady kísér-tetek, pszichopatológiai látomások világát idéző szimbólumrendszerének is ihletője. S végül meg merték (mertük) kockáztatni azt a feltevést is, hogy a posztmodern „irodalmiasság”-nak, intertextualitásnak, többszintű parodisztikusságnak, frivol játékoságnak sincs zseniálisabb előzménye, mint Arany *Bolond Istókja*. Eme felismeréshez is kapunk adalékokat a kötetben: a Rozvány György emlékezésében idézett tréfás halottbúcsúztatást például, mely intenzíven hatott Aranyra, melyben

paródia és szövegjáték egyszerre volt jelen, sőt: a középkorra visszavezethető karnevalizáció ez (ahogy Bahtyin értette később), ami a *Bolond Istók* I. énekében költői-művészi formát öltve hozott sokáig nem méltányolt fordulatot a magyar szövegalkotás történetében.

A ma felől olvasva újra Aranyt, elevenné válik politikai szkepszise is. 1970 után, az ún. posztmodern korban a baloldali, forradalmi világmegváltó eszmék iránti illúziók végleg szertefoszlottak. (Tegyük hozzá az Arany-féle sokértelműség szellemében: nem biztos, hogy örökre, de XIX. és XX. századi kudarcok és lelepleződések nyomán jó időre.) Ha igaz odafigyeléssel olvassuk, ennek előtörténete is dokumentálva van a kötetben. Látszólag sűrűn biedermeier közhelyekbe botlunk, valójában azonban a XXI. század elejének világgképét meghatározó szembeállítások „szerves” származtatására kapunk lehetőséget, amennyiben egy valamikor hangoztatott, de mindent átható etikai-nemzetpedagógiai elvvé sosem szélesedő magatartásmód igényét legitimálja a „posztmodern fordulat”. Ez csíraszerűen ott van már 1932-ben az Arany írói bátorságát kétségbe vonó Móriczot cáfoló Kosztolányi írásában: „Nem volt vátesz, csakugyan. Idegenkedett a szólamoktól. Nem adott tanácsokat az emberiség sürgős és végleges megmentésére...” Kosztolányi szerint viszont éppen hogy hős volt Arany, „mert a nép nyelvét olyan magasra emelte, mint senki a világirodalomban, aztán hadat üzent a 'hájszagú' póriasságnak... s ő, a keleti vér, Bugac ellenébe Nyugatot szögezte”.

Azt még Gyulai vette észre (az ő emlékbeszéde is szerepel a kötetben), hogy bár Arany sosem azonosult Petőfi osztályharcos, jakobinus indulataival, világszabadsági eszméivel, azért ezek (gyökerében) nemes igazságkövetését elismerte: „Arany érezte, hogy Petőfi némely különbségei, ballépései bizonyos nagy eszme vagy érzés túlságai, és kíméletesen szólt róluk.” Azóta többször bebizonyosodott a világmegváltók kispolgárisága, s a hétköznapi külső mögött rejtőzők zsenialitása (Babits paradoxonával – ez is szerepel a kötetben – Petőfi nyárspolgár volt a zseni álarcában, Arany pedig zseni a nyárspolgári külső mögött.) Az Arany–Petőfi-szembeállítás aktualizálásának is vannak persze veszélyei, s ezt igazolandó a kötet több írására hivatkozhatnánk, hiszen az ezzel egyező vagy ezzel ellentétes interpretációk mögött gyakran öndefiniáló, sőt önigazoló szándékok rejtőzhetnek. (Babits képletét – köztudomásúan – Ady öt háttérbe szorító, elsőpró sikere inspirálta.) Mindenesetre a jelenkor friss és változékony olvasatainak számunkra kell a valamikor vitathatatlan értékeket stabilizálni, ámde a jelen kényszerítő kérdéseire keresve a választ, s a mai művészi útkeresést megerősítő tendenciák sugallataira építve.

A mai Arany-élmény pedig sosemvolt perspektívákat ígér. Babits annak idején azt fejtegette, hogy Arany rendkívüli múltérzéke arisztokrata vonás, viszont „a demokrata Petőfinek csak a jelen létezik”, s ezzel a származási, majdnem biológiai szempontot is bekapcsolta, hiszen a csupa magyar őseről tudó Arany századok távolába tudta meghosszabbítani emlékezetét, míg a szláv származási elemeiről nem szívesen beszélő Petőfi a teljesen magyarrá váló egyed türelmetlen, olykor túlkompenzáló, kritikátlan magyar rajongásban nyert szilárd alapot a maga számára. A múltat mint igazolást és kötelességet valóban vehetjük tágabb értelemben arisztokrata jegynek, míg Petőfi forró vallomásai s a nemzetiségekkel szembeni türelmetlensége, akárcsak Kossuthnál, a túlkompenzálás gyanújába keverhetők. A kö-

tet írásai tehát a legközvetlenebb családi, baráti szférától nemzetpedagógiai és történetfilozófiai távlatok irányába ívelnek.

Az olykor unalmasnak, agyonmagyarázottnak látszó Arany helyett a folyton meglepetést okozó, számunkra mindenkor friss és önvizsgálatra készítő költő képe bontakozik ki a kötetből. Ily módon tehát a „Mihez kezdjünk az Arany-örökséggel?” kérdésre mégsem lesz egyszerű válaszolni: minden korban (minden percben?) mást mond. Egyénekre és gondolkodói csoportokra értve: kinek-kinek igényei és szükségletei szerint. Ezt pedig az teszi lehetővé, hogy az életmű tündér egyensúlyban tartja közösségi és individuális értékek láncolatát, széles kínálatot produkálva előre nem látható feladatok, válságok, sőt katasztrófák esetére. Tehát nem afféle „unalmas bölcsesség” az Aranyé, hanem bámulatosan alternatív dinamikájú, mely ugyan nem ígér megoldást mindenre, de az önmitizáló, öndicsérő magyar önszemléletet éppoly távol tartja, mint a nemzeti felelőtlenséget és közömösséget. (*Tempevölgy*)

IMRE LÁSZLÓ

Kettős tabló

„HAZÁM TUDÓSI, KÖNYVET NAGY NEVÉNEK!” – ARANY JÁNOS PÁLYÁJÁNAK MŰVELŐDÉSTÖRTÉNETI OLVASATAI, SZERK. CIEGER ANDRÁS; „ÓHAJTOM A CLASSICUS ÍRÓK TANULMÁNYÁT” – ARANY JÁNOS ÉS AZ EURÓPAI IRODALOM, SZERK. KOROMPAY H. JÁNOS

Nincs szükség kerek évfordulóra ahhoz, hogy a kutatók ösztönzést kapjanak egy kiemelkedő és a mindenkori kánonban elismert alkotó pályájának folyton frissülő megközelítéséhez, mégis erősebb lendületet és komolyabb pályázati támogatást nyerhetnek, ha az évfordulón nagyobb figyelem fordul egy-egy klasszikus szerzőnk felé. 2017-ben Arany János is komolyabb publicitást nyert a szokásosnál. Az emlékévre idézett kötetek között különleges színfoltot jelent a Magyar Tudományos Akadémia és az Országos Széchenyi Könyvtár támogatásával az Universitas Könyvkiadó által kiadott páros tanulmánykötet, melyekben több jeles intézet és tudományterület szakértői közelítenek Arany János széles kulturális horizontú pályájának elemeihez. A kiadványok két külön egységként, csupán alapszínükben eltérő, de megegyező elrendezésű, borítójukon ugyanazt az időskori Arany-portrét felhasználó külsővel kerültek forgalomba.

A „Hazám tudósi, könyvet nagy nevének!” című kötet a költői pálya hazai művelődéstörténeti megközelítéseit térképezi fel. A könyv szerkesztési elve könnyen felismerhető, hiszen lehetőség szerint az életrajzi kronológia szerint követik egymást a tanulmányok. Az elsőt, mely a debreceni kollégium Arany dalgyűjteményére gyakorolt hatását vizsgálja, Csörsz Rumen István többretegű tisztelgéseként az *Alföld*-alapító Kiss Tamás költő és fia, Kobzos Kiss Tamás énekmondó emlékének ajánlotta, akik szintén hozzájárultak ahhoz, hogy Arany debreceni kötődése az utókor számára is élmény maradhatott. Ezáltal a huszadik századi recepció két sa-

játos irányát idézi fel: a népszerűsítő életrajzot és a közönséget közvetlenül megszólító, a költemények erős zeneiségét hangsúlyozó énekmondói gyakorlatot. Csörsz Rumen István maga is felvállalja ez utóbbi missziót, tanára és példaképe örökségét – gitárját – kézzel fogható módon is életben tartva. A tanulmányban Arany kézíratos gyűjteményét tekinti át formai források és a költő emlékei nyomában kutakodva. Bár a gyűjtemény évtizedekkel a rövid debreceni diákoskodás után keletkezett, a tizenkilencedik század elejének gazdag kollégiumi közköltészetéről is tanúskodik. Az Arany-filológia számára egyes formák, témák vagy konkrét művek háttérül is szolgál, mint a *Bolond Istók*, amellyel kapcsolatban számos életrajzi jellegű kérdés merül fel. A szövegverset elemző-értelmező olvasó hajlamos elfeledkezni a költői formák háttérében fellelhető dallamhagyományokról, illetve a közköltészeti szövegmegoldásokról, melyek Aranytól állandóan jelen vannak, elég a *Tamburás öreg úr* által pengetett vegyes eredetű énekekre gondolni. A zene és az énekek mellett a további tanulmányok is arra emlékeztetnek, hogy a költői életmű darabjai mindig adott kulturális közegben keletkeztek.

A másik szerkesztési elv tudomány- és művészeti ágak köré csoportosítja a megközelítéseket. Rajnai Edit színháztörténész Arany debreceni eredetű színészkarlandját és színházi kapcsolatainak történetét festi a *Bolond Istók* vonatkozó részei mögé. A Fáncsi-féle színtársulat és a debreceni diákság kapcsolatának bemutatása árnyalja és érthetőbbé teszi az ifjú Arany döntését. Tari Lujza zenetörténész Kodály nyomába eredve vizsgálja a zene, az ének és a hangszerek szerepét Arany életében, aki műkedvelő hangszerjátékosként, népdalgyűjtőként, a népzene jól ismerő költőként a népi zenei szókincset is próbálta alakítani, elkülönítve például a dal és az ének jelentésárnyalatait, a dal fogalmát az egyszerű népi nyelven megfogalmazott népdalra, az énekét pedig az istenes énekekre szűkítve.

A tanulmányok második csokra a korabeli közélet adatait vonja be az egyes művek értelmezési körébe. Völgyesi Orsolya történész Arany saját társadalmi csoportjának, a Bihar megyei honorácioroknak helyzetét mutatja be 1845-ben, *Az elveszett alkotmány* megírása idején, a botrányos bihari tisztújítás visszaéléseinek körülményeire összpontosítva magyarázza a vígeposz születésének okait. Ide kapcsolódik Bognár Szabina etnográfus Homoki-Nagy Mária és Nagy Janka Teodóra jogtörténészekkel közösen írt tanulmánya is, mely az Arany műveiben megjelenő népi jogtudatot mutatja be, a jogi kultúrtörténet és a jogi néprajz eredményeit felhasználva, jelentős mennyiségű idézettel és tizoldalnyi hivatkozással alátámasztva. Takáts József irodalomtörténész a *Buda balála* politika- és hatalomelméleti megközelítését kínálja a hun rege betétregéjeként megjelenő *Rege a csodaszarvasról* című versre összpontosítva. Machiavelli hatalomelméleti megközelítésében Buda döntését azért tartja tévedésnek, mert egyrészt megosztotta hatalmát, érezve, hogy a hunok harcos népként nem viselik könnyen az általa képviselt békés időszakot, másrészt viszont éppen alapvetően békés – Etele mozgékony harciassága felől nézve gyöngé – természete miatt nem tudta megtartani a hatalmát. Ezzel a magyar nemesség eredeti – a közösséget harcosként szolgáló – legitimációját támasztja alá a népi eposz. Deák Ágnes történész az Arany által szerkesztett folyóiratok – a *Népbárát*, majd a *Szépirodalmi Figyelő* és a *Koszorú* – politikai megnyilvánulásait vizsgálja alapos és terjedelmes tanulmányában. A szabadságharc utáni enyhülés, majd

a kiegyezés időszakának közéleti kérdései az elsősorban szépirodalmi irányultságú folyóiratokban is állandóan jelen voltak, mutatva az olvasói igényeket és a szerkesztő közéleti érdeklődését.

A harmadik szövegcsoport a mitológiára és a népi mondavilágra irányítja figyelmünket. Hoppál Mihály néprajzkutató újabb adatokat szolgáltat a *Toldi* mitológiai és népköltészeti hátteréhez, a magyarországi folklorizálódott történeteket és a török és távol-keleti bikaszelídítési próbatételeket idézve. Kiemeli a kínai hui nemzetség körében ma is szokásos bikafékezést és a török népek *Dede Korkut* című eposzát. Itt jelenik meg egyedül képi illusztráció is a szövegidézetek mellett. Gulyás Judit etnográfus az Arany prózájában – például a *Naiv eposzunk* című tanulmányban – olvasható népmese- és népmonda-értelmezéseket ismerteti és értelmezi.

A kötet további szövegei a nyelvészet, a tudomány-, politika- és recepciótörténet körében folytatott kutatások eredményeit és Arany kapcsolati hálóját, valamint szellemi környezetét mutatják be. Imrényi András nyelvész a magyar szórendi kutatások kontextusában értékeli Arany szórendi felfedezésének, a pozitív és negatív jellegű mondatok megkülönböztetésének nyelvészeti jelentőségét, összevetve a 20. századi és a mai generatív nyelvészet (pl. É. Kiss Katalin) kutatásaival. Gábori Kovács József irodalomtörténész Arany akadémiai tudományszervező tevékenységének a jutalomtételekre vonatkozó részét mutatja be tekintélyes filológiai apparátussal alátámasztva. Sárai Szabó Katalin történész Arany János irodalmi, akadémiai és politikai jellegű kapcsolatainak hálójátán keresztül vizsgálja a kiegyezés előtti évtized és a kiegyezést követő évtizedek jeles személyiségeit, kiemelve közszereplők felekezeti hovatartozását. A kultúrprotestantizmus fogalomkörének és a kantianizmus református kollégiumokban kimutatható hatásának vizsgálata mellett az írás azt segít megérteni, hogyan járult hozzá a címben „irodalmi Deák-párt”-nak nevezett, hasonló értékrenddel bíró értelmiségi-hivatalnok csoport identitásformálódása a magyar polgárosodáshoz a 19. század közepétől kezdődően. A fő kérdés az, hogy miben nyilvánult meg e befolyásos kör protestáns mivolta, hogyan jelenik meg tevékenységükben a protestáns etika.

A debreceni kollégium keretbe foglalja a közbeeső tizenegy szöveget, hiszen a kötet utolsóként elhelyezett tanulmánya a szerzők személyében is ide kötődik. Baráth Béla Levente és Kecán Mariann kitüntetett emlékhelyként mutatja be az anyaintézményt, amely különösen irodalmi önképzőkörével és a Csokonai Körrel együtt sokat tett azért, hogy költőnk emléke élő maradjon Debrecenben, sőt anyagilag is hozzájárultak a nagyszalontai emlékhelyek kialakításához. Olvashatunk a költő halála utáni és későbbi évfordulóihoz kapcsolódó nagyszabású megemlékezésekről, illetve a Kollégium főbejárata mellett ma is látható dombormű és a meg nem valósult közös Arany–Petőfi-szobor történetéről is.

A „*Hazám tudósi...*” című kötet tablóján bemutatkoznak az irodalmon túli Arany-kutatások, s a nem elsősorban irodalmi jellegű ismeretek kiegészítik Arany János életművének irodalmi elemzéseit. Az interdiszciplinaritásból eredően a szövegek szókincse is közhelyes, hiszen közelíti egymáshoz a művészeti és tudományágakat, amelyek Arany számára sem jártak külön utakon. Az alapvetően konzervatív, a hagyományos Arany-képet őrző, azt legfeljebb árnyaló közelítések egyrészt azt sugallják, hogy a dekonstrukción innen is van tere a klasszikusok újraol-

vasásának. Ezáltal a tanulmányok alkalmassá válnak az ideálisként elképzelt, „műkedvelő” olvasói befogadás számára is. Arany János egyike azon kevés szerzőnek, akik a szó minden értelmében „klasszikus” alkotóként élnek a köztudatban, viszont az általános és középiskolai élményeket csak ritkán frissítik, vagy írják felül felnőttkori olvasmányélmények. Az emlékév kiállításai, előadásai reménység szerint felkelthetik az igényt a friss, gazdagabb élettapasztalatok segítségével mélyebb értelmezéseket is lehetővé tévő Arany-olvasásra. Ha ez az eszményi cél megvalósul, és a versek még alaposabb megértéséhez a többirányú érdeklődéssel megáldott laikus olvasó segítségért folyamodik, a „*Hazám tudósi...*”-t haszonnal veheti kézbe.

A kötet értékrendje egyébként a tárgyalt témák tekintetében is Aranyhoz méltóan konzervatív, hiszen a hagyományosnak tekintett és általánosan elfogadott értékekre építi érveit. A költészet mögött ott áll a forrásként használt népköltészet és kollégiumi közköltészet. A korabeli közéletet figyelő aljegyző, később újságszerkesztő és eposzköltő a honorációrok, majd a nemesi nemzet nézőpontjából értékeli a politikai folyamatokat, sőt felekezetiileg is a Monarchia közgondolkodását jelentősen meghatározó – többségében protestáns – csoporthoz tartozik. Arany halála után mindig is vitán felül állt a megítélése, különösen a különböző politikai változásokhoz igazodó-igazított Petőfi-képhez képest. A „*Hazám tudósi...*” nem akar új képet festeni Aranyról, tanulmányai a hagyományos kép egy-egy részletét világítják meg. Ezért is alkalmas a közoktatásban történő felhasználásra, főleg a középiskolában, ahol az egyébként nem túl problematikus befogadást kiegészíthetik, mélyíthetik a kapcsolódó információk, sőt a tantárgyak közötti dialógust is elindíthatják.

Kissé eltér ettől a komparatív testvérkötet célja, melyben az irodalom a meghatározó, szerzői mind irodalmárok, akadémiai és egyetemi kutatók. A szövegek részletessége, alaposága és a tárgyalt problémák specifikussága miatt inkább szűkebb körű szakmai közönségre számíthat az „*Óhajtom a classicus írók tanulmányát*” – *Arany János és az európai irodalom* című tanulmánykötet, mely Arany János életművének egyes részleteit az európai irodalom kontextusába helyezi, és Arany olvasmányélményeire alapozva nyújt filológiai segítséget a saját művek és a fordítások további kutatásához. A szakirodalomként olvasmányos gyűjtemény természetesen szakmaiságát tekintve méltó a témához és a szerzőkhöz, ám egyes sajátos kérdéskörök tárgyalása nem feltétlenül követeli meg a csak a gyakorlottabb irodalmárok számára befogadható szakmai nyelv használatát.

Néhány tanulmány témájából következően kimondottan szórakoztató olvasmány. Bolonyai Gábor a 19. századi fordítói gyakorlattal veti össze az Arisztophanész-fordításokat, az eredeti görög kifejezések mellé állítva Arany változatát, magyarázatát és a stílusértékükben gyakran eltérő idegen nyelvű megoldásokat. Arany a gyakran erős, ma is trágárságnak számító megszólalásokat jellemzően olyan népi fordulatokkal ültette át magyarra, melyek éppen a köznyelvben nem szereplő népnyelvi változat miatt válnak enyhébbé, megőrizve komikus hatásukat. Függelékben olvashatunk német, angol, olasz és francia fordításokat a *Madarak* című vígjáték hat sorából.

Ferenczi Attila a *Toldi estéje* végének nevezetes toposzát, a Toldi testamentumaként olvasható „faragatlan fa” motívumát világítja meg annak korábbi felhasználá-

lói, Hésziodosz, Horatius és Vergilius szövegrészletei felől. A hagyományhoz ragaszkodás és az alkalmazkodás igényének konfliktusát a klasszikus szövegek teszik értelmezhetővé, megelőlegezve Lajos király válaszát. Szörényi László Arany János és Ariosto kapcsolatát vizsgálja újra, sorra véve az *Orlando furioso* egyes versszakai mellé írt széljegyzeteket, az olasz versszakokat magyar fordításukkal együtt, és a „minden mindennel összefügg” elve alapján az Arany-nál – sőt egy helyen Petőfinél – megjelenő hatásokat. Az így kirajzolódó filológiai térkép a hatalmas műveltséget, valamint az egyszerre befogadói és alkotói gondolkodás, az intertextuális kapcsolatok termékeny megteremtésének útvonalaait is bemutatja. A tanulmány záró fejezete kultúrtörténeti érdekességeként Ariosto tintatartójának másolatát járja körül, melyet Arany geszti tanítványától, Tisza Domokostól kapott. Tisza Domokost nagy ívű pályára hivatott, tehetséges ifjúként ismerte meg Arany, aki az ő nevelésére szegődött el Gesztre, és később is (a fiú tragikusan korai haláláig) rendszeresen tartották a kapcsolatot. Közvetlen hangvételű leveleik forrásértékük miatt a kötet több szövegében is kiemelt helyzetbe kerültek.

Gönczy Monika tanulmányának – *Arany János és (a) don Quijote* – bevezetője is egy Tisza Domokoshoz írt levélből idéz. Nincsenek ismereteink sem Arany spányoltudásáról, sem arról, hogy melyik fordításban ismerhette meg a Búsképű lovag történetét. Azonban biztosan ismerhette, hiszen a címében idézett önironikus versikében Arany saját magát azonosítja vele. A tanulmány a szövegek közti olvasási stratégia három irányába elindulva rávilágít az Arany verses epikájának komikus/humoros elemeiben – különösen a *Toldi estéjében* és *A nagyidai cigányokban* – felfedezhető architektonikus utalásokra, melyek nagyrészt a *Don Quijote* egyes cselekményelemeire vagy éppen a főhős jellemvonásaira vezethetők vissza.

Török Zsuzsa költőnk Byron-olvasatának textuális reprezentációit bemutató tanulmánya a verseket is író Tisza Domokossal közös Byron-élményéből kiindulva tárgyalja Arany és Byron kapcsolatát az aktív olvasás kontextusában. Egy professzionális Byron-rajongó/olvasó aktív befogadását tárja elénk, aki élete meghatározott szakaszában magyar nyelven próbálkozott azzal, amivel számos Byron-kortárs angol olvasó is, vagyis hogy a mai értelemben vett híresség verseinek stílusában írjon. Mottóként ugyan már előzőleg is feltűntek Byron-sorok Arany-nál, azonban a legfontosabb lényegi kapcsolat mégis a *Bolond Istóknál* ismerhető fel a verses regény műfajához szorosan kapcsolódó modor, verselés és koncepció tekintetében.

Ebből a gyűjteményből sem marad ki a színház és a dráma. Cervantesnél, sőt Arisztophanésznál jóval ismertebb Arany Shakespeare művészetével való kapcsolata. A *Szentivánéji álom* elveszett első fordítása és annak szalontai előadása csak a kortársak visszaemlékezéseiből rekonstruálható. Ezekről a fragmentumokról kiindulva helyezi nagyobb távlatba és mutatja be Paraizs Júlia Arany Nemzeti Színházzal való kapcsolatát, illetve a ma is ismert, 1864-ben a jubileumi bemutatóra készült fordításnak a történetét, ismertetve a kézirat szövegjavításait és betoldásait. A kézirat oldaljegyzetei alapján Arany nem tekinthette a színházi szöveget véglegesnek, hiszen a próbákön hallottak alapján írt mellé javításokat. Dávidházi Péter Arany-nak az egyébként is problematikus műfajú Shakespeare-darab, *A velencei kalmár* műfaji besorolásáról írt széptani gondolatait járja körül a kérdés világirodalmi, nyelvfilozófiai és műfajelméleti hátterének alapos ismeretével felvértézve, illetve Shakespeare és

Arany korának zsidósághoz fűződő közvélekedését is figyelembe véve.

Tarjányi Eszter először a „Petőfi a magyar Burns”, illetve a „Burns a skótok Petőfije” párhuzam filológiai hátterét vizsgálja, idézve Heinének Petőfit valóban Burns és Béranger mellé állító levélrészletét, majd a kijelentés autentikusságának bizonytalanságáról közöl filológiai adatokat. Kitüntetett szerepet kap a több tanulmányban is említett Kertbeny Károly, a korszak sajátos figurája, aki német fordításaival hozzájárult a magyar irodalom európai megismertetéséhez. A szerző ezután a Burns-hatás egyik jellegzetes előfordulása gyanánt a korabeli kritikákban is felismert kapcsolatot, Burns egyik idillje és a *Családi kör* szövegek közti rokonságát elemzi. Figyelmet szentel az öncenzúrázott változatból kihagyott soroknak, melyekben a béna hadfi beszél bujdosásáról. A kéziratban maradt szövegváltozat a Burns-, Petőfi-, sőt Heine-vonatkozások kontextusába helyezve már túlmutat az idilli életkép műfaján, az életrajzi kapcsolódásként is értelmezhető utalások ellenére a vers a családi életkép kifordításaként, az idillre való rájátszásként olvasható.

Szilágyi Márton *Arany, Chamisso, Bürger* címmel a magyar irodalomban formailag egyedülálló, technikai bravúrként megalkotott, pantum versformájú *Bor vitéz* elemzését nyújtja. Chamisso az egzotikus formát honosította meg az európai irodalomban, amelyet az általa kijelölt hagyománytól eltérően Arany epikus versben alkalmazott, Bürger pedig a „halott vőlegény” szüzségét felhasználó *Lenore* című balladájával hathatott Aranyra. A német irodalom legnagyobbjának, Goethének Aranyra gyakorolt hatását Hász-Fehér Katalin mutatja be. Először a korabeli Arany-recepcióból emeli ki a költőnket Goethével rokonító megállapításokat, majd Arany Goethe-olvasatait, -utalásait és -fordításait ismerteti, végül a *Faust*-hatás egyes állomásait vizsgálja, érintve a *Hatvani* című verset és a *Toldi szerelme* szerkezetének a *Faust*-hoz köthető vonásait.

A tanulmánykötet szerkesztője, Korompay H. János *Arany János és Lamennais* című tanulmányában a francia katolikus filozófus-publicista *Egy hívő szavai* (*Paroles*) című, az egyházi hatalmat támadó és ezért pápai indexre tett írásának hatását vizsgálja egy levelekben utólag említett, de elveszett korai Lamennais-fordításra építve. Imre László *Arany és az orosz irodalom – Előzmények és új következtetések* címmel az Arany által csak német közvetítéssel olvasott, esetleg még több lépcsőben megismert orosz művek hatását vizsgálja. A közismert Gogol-fordítás (*A köpönyeg*) és recepciójának rövid elemzése mellett egy valószínűleg csak kényszerűségből fordított Szollogub-kisregény (*Előkelő világ*) kiválasztására is igyekszik magyarázatot találni.

Az interdiszciplináris művelődéstörténeti és a filológiai összehasonlító tanulmányok sokszínűsége és alapossága a teljesség érzetével tölti el az olvasót. A közismert világirodalmi kötődések – Arisztophanész- és Shakespeare-fordítások, az angol balladák, valamint Byron és verses regényeinek hatása – részletesebb, árnyaltabb bemutatása mellett a kevésbé ismert, ritkábban emlegetett kapcsolatokra is felhívják a figyelmet. Nemcsak a közvetlen irodalmi hatások – téma, képhasználat, műforma –, hanem az alkotói folyamat megértéséhez nyújtanak segítséget a kutatások. Összesítve három nyelv közvetlen, illetve legalább négy nyelv és kultúra közvetett hatásait ismerhetjük fel egyik legnagyobb költőnk pályáján. Viszonylag kis nyelvként állandó bizonyítási kényszerünk, hogy nagy költőink világirodalmi

rangját bizonygassuk, e kötet olvasása közben háttérbe szorul, hiszen minden egyes példa azt támasztja alá, hogy Arany a világnyelvek legkiválóbb és legelismeretebb szerzőit is konstruktív módon építette be saját alkotásaiba, műfordításai pedig az egyéb nyelvek fordításaival történő összevetésben élen járt lelemenyességben és érzékletességben. Az intertextuális játék egyébként a kötetcímekben is megmutatkozik. Míg a művelődéstörténeti gyűjtemény a Széchenyiről írt óda felszólítását, addig a világirodalmi a Vergilius-tanulmány egy kiemelt mondatának részletét viseli címlapján – eredeti Arany-mondatok az eredeti szándéktól kissé eltérő kontextusba helyezve. Az Arany-emlékévben a szerzők és a szerkesztők nevéhez „méltó emlékjelt” adtak nekünk és az utókornak. (*Universitas*)

KOVÁCS GERGELY

Az (át)változások regénye

MÁRTON LÁSZLÓ: *KÉT OBELISZK*

Márton László új regénye Karl Kraus bécsi publicista életrajzából építkezik, középpontjában azonban nem az újságíró és a korabeli politikai vagy kulturális közeg állnak, hanem Karl és Sidonie N cseh bárónő sírig tartó szerelme. Mindezt azonban olyan emblemikus évszámok keretezik, mint 1914 és 1936, és olyan történelmi kulcstérségek szolgálnak háttérként, mint a széthulló Osztrák–Magyar Monarchia, az Anschluss fenyegette Ausztria és a semleges Svájc. Szarka Károly summázata szerint: „bár a regény alapvetően egy szerelem története, a boldogabb pillanatokon is átüt a süteményfüggő Karl K. magánya, életét pedig beárnyékolja a 20. század örölete” („igen, kellkellkell”, Dunszt.sk, 2018. 08. 13.)

Ahogy azt Mártontól megszokhattuk, a főszál mentén és a leírt szavak mögött utalásrengeteg húzódik, így a regény német változatában rögtön a cím is – *Die Überwindlichen* (A leküzdhetők) – bravúros allúzió Karl Kraus *Die Unüberwindlichen* című drámájára. Ezzel szemben a magyar cím egészen másfajta olvasási mechanizmusokat hoz mozgásba: a *két obeliszk* egyike rögtön az első fejezetben felbukkan a Janowitzi kertben, s innentől várhatjuk a másikat. Legközelebb az 5. fejezetben, Charlie dolgozószobájában tűnik fel egy új obeliszk – még hozzá egy eredeti egyiptomi –, Sidi mögött egy képen, s egyúttal visszatér egy az elhunyt bátyjukat ábrázoló alkotáson a kertbeli obeliszk is. Így tehát megtaláltuk a két obeliszket – nyugodhatna meg az olvasó. Azonban a regény második felében, amikor már rég nem várunk semmiféle hasonlót, Náfels főterén föltűnik még egy.

A kritikám címéül választott *átváltozás* motívuma végigvonul a regény egészen. Ezt részben a mártoni fikciós hagyománynak tudhatjuk be, részben a Szarka által is kiemelt 20. századi megbomlás vizuális megnyilvánulásaként értelmezhetjük. Már az *Aalvilaag* című novellában is – Bengi László szavaival – „reális és irreális kettősségével rokon [az], mikor egyes szereplők *ember és állat, ember és tárgy* határán léteznek” (Márton László, Kalligram, 2015, 26.). Ahogy elmosódnak és újraíródnak az ismert európai társadalmi rend határai, és megszűnik a korábban Sidi és

Karl között húzódó áthághatatlan határ, ahogy felszámolódnak a korábbi világ viszonyítási pontjai és a szereplők és birodalmuk belesodródnak a nagyháború(k)-ba, úgy lazulnak fel a szereplők lelki és fizikai határai is. Az átváltozás, a más bőrbe bújás többször cselekményszinten is felbukkan, így a Mechtildével hármásban tett kirándulás bormámoros játékában, Majommax személyiségrajzában, vagy amikor Sidi öböllé álmodta magát – olykor pedig észrevétlenül mennek végbe, így Alfred Knorr kritikus (szó)esőként lezúdulva érkezik a regénytérbe. A regény második felének két legfontosabb átváltozása Robert G. lavinává és Arthur L. farkassá alakulása, ezek az alakváltások mindkét esetben szimbolikusan az alpesi túravezetőknek ellenfelük által érzékelt politikai alkatát hivatottak felidézni. Ez utóbbi az egyetlen átváltozás, ahol Márton meg kívánja magyarázni a mikéntjét, és egy gyanús eredetű farkasbőr ködmönt is bevon a történetbe. A politikus-túravezetők egymás alakváltási képességeit ecsetelgetve pedig testi elváltozásokat produkálnak, az arcuk bizonyos részei hol eltűnnek, hol megnőnek, ezzel mintegy növelve a jelenet abszurditását, s kétsíkúvá téve az átváltozásnarratívát, miközben a változást elbeszélő is változik.

Nem ismeretlen az olvasók előtt a mártoni elbeszélő különös helyzete: a „majdnem mindentudó” narrátor koncepciója. Egyszerre ír felülnézetből, és egyszerre van jelen egy láthatatlan testben a szereplők síkjában is, így bár a kor történéseiről jól értesült, egyszerre tud Sidivel Bécsben járni és Karl K pereit nyomon követni, mégis többször szembesíti azzal az olvasót, hogy a történetet közvetítő hang térben és akaratban korlátozott. Például a regény utolsó fejezetében: „Egy kicsit fáj a szívem, amiért ebben a történetben nem találkozunk a Planura-kunyhó gondnokával, akinek – bevallom töredelmesen – még a nevét se tudom. Ugyanakkor egy olyan hosszú túra, amely a Planurát is útba ejtené, meghaladná hőseink erejét, különösen most, amikor ennek a fejezetnek – és vele együtt az egész regénynek – mindjárt itt a vége.” (217.) Míg a teljes mértékben a fantáziaszüleményeként kibontakozó prózában a narrátor csak mímelhetné ezt a pozíciót, itt a dokumentatív alapok (Karl Kraus Sidonie L. Nédlernek írott levelei) ténylegesen korlátozták és nem mindent tudóvá tették az elbeszélőt, így a témaválasztás felkínálta a metanarratíva szintjén kibontakoztatott játékot. Az életműre jellemző intertextualitás szinte teljesen hiányzik a *Két obeliszk*-ből. Egy helyen épül be korábbi szöveg: a regény 61. oldalán variációjában megjelenik a *Tájak értékelése* című egyperces, melyet az Örkény Színház *Élő írók társasága* sorozatában Nagy Zsolt előadásában hallgathatunk meg.

Míg a 2007-es *Ne bánts, Virág!* kapcsán Bengi László a közelmúlt felé fordulás kétes határvonalát húzta meg, a *Két obeliszk* egyértelműen újra a történelmi nagyregényekhez történő (vissza)fordulást jelenti. Pontosabban jelentené, ha az átjátszások és utaláshálózatok nem mutatnának napjaink Magyarországnak nyelvi jelenére. A korábban magát apolitikusnak valló Márton László az utóbbi években kénytelen volt állást foglalni (megszólalt például a szavazásra buzdító *X-elj te is!* videósorozatban), s ez olvasható ki a *Két obeliszk* kapcsán Szilasi Flórának adott interjújából is: „Nem az a pusztítás első lépése, amikor ágyúval rálőnek egy városra, hanem az, amikor ennek a háborús propaganda nyelvileg megágyaz.” (Szilasi Flóra: *Márton László: A legköpárabb tények a legfantasztikusabbak*, Litera, 2018.

07. 23.) A Karl K Ausztriájában elvesző sajtószabadság és a tény, hogy az első világháború előtt még keményen politizáló kritikus tevékenysége egy, a mellényzsebében hordott Engelbert-fényképre és álombeli közbenjárásokra redukálódott, illetve, hogy Hitlerről nem jut eszébe semmi, mind efelé a nyelvi megágyazottság, egyúttal, ahogy Márton Heinrich Bölltől idézi, az „elkerülhetetlen párhuzam” felé mutatnak. (Szilasi, *i. m.*)

A regény első felének története 1914-ben, a megsejtett nagy háború kitörése előtt szakad meg, egy fél oldal erejéig 1924-be ugrunk, aztán 1934-be: a második rész cselekménye ebben az évben bonyolódik, majd egy rövid kitérővel (a 19. fejezetben) eljutunk 1936-ba, amikor is Karl K. katolizált zsidó élete betegségben véget ér. Szimbolikusan is tekinthetjük ezt a dátumot: amint Ottlik *Iskola a határon*-ja 1957-ben indul, tehát tabuként körvonalazza 1956-ot, úgy itt a két történet megszakadása a két világháború kitörését emeli ki. Pontosabban, az 1936-osat csak szimbolikusan tekinthetnénk, ha nem lenne Karl Kraus valódi halálának dátuma meghamisítatlan biográfiai tény. A kardinális dátum hangsúlyozásával azonban Márton mintegy azt is jelzi, hogy bár a „nagyháború nyelvi réges-rég elő volt készítve”, jelen regény narrátora nem tud, nem kíván azokról írni. Ezt a technikát tapasztalhattuk már az *Árnyas főtca* esetében is, ahol a deportálás és a háború ténye kimondatlan marad. Bengi az *Árnyas főtca* kapcsán megfogalmazott gondolatai – a holokauszt szót a világháború egészévé szélesítve – akár jelen regényre is vonatkozhatnak: „Az elbeszélés erkölcsileg is vehető tétje [...] a – közvetlenül nem bemutatott, csak hangsúlyos történetbeli nyomok által érzékelhetővé tett – holokausztról, illetve az oda vezető eseményekről való írói megnyilatkozás (poétikai) kereteinek kimunkálása.” (Bengi, 194–195.) Márton László tehát a békebeli háterszág írója volna? A lessingi termékeny pillanatokat akarná megragadni, amikor a kiobbanni készülő rettenet már ott feszül a felszín alatt? És hogyan illeszkedik mindez a hétregényes életműterv poétikai kísérleteihez? (Vö. Keresztury Tibor, *Félterpeszben. Arcképek az újabb magyar irodalomból*, Magvető, 1991, 189–190.) A korai posztmodern irodalom kihívásának tekintette, hogy a háború kimondhatatlan, azidáig nyelvi meg nem formált új tapasztalataira nyelvet találjon, ezzel szemben Márton arra tesz kísérletet, hogy a történelmi regényhez szokott olvasók fejében megelőlegezett és szinte várt háborús narratívát kikerülje, ezzel mintegy felfüggesztve a történelem- és történetmondás lehetőségét és szükségességét. Azonban a regény második felébe beszívárog a fantasztikum, elegyedik a dokumentatív történetmondással, és elbizonytalanítja azt. Ezt a kettősséget emeli ki Bárány Tibor is: „Márton László jelenlegi pályaszakaszán – amely, mondjuk, az 1997-es *Jacob Wunschwitz igaz történetével* vagy a 2001 és 2003 között megjelent *Testvériség*-trilógiával kezdődött – az egymást követő regények és elbeszélések többé-kevésbé hasonló irodalmi projektet valósítanak meg: a *történelmi tudatalakzatok rekonstrukcióját a mindent átható fikcionalitás közegében.*” (*A leküzdhetők*, Élet és Irodalom, 2018/23.) Sajnos a fantasztikumon kívül beszívárog a csapongás is. S habár már Bengi László is megjegyzi idézett monográfiájában, hogy művei „nehezen vádolhatók az elbeszélésalakítás és az általa föltételezett befogadói szerepek egyneműsítő, könnyen átlátható körvonalazásával”, a regény második felében eluralkodó anekdotikus beszédmód és néhány oldal vagy

csupán néhány sor erejéig felvillantott szereplők elnehezítik és lelassítják a történetmondást. Fontos azonban leszögezni, hogy a regény első és második felének ellenpontozását, az első világháború kitörése előtti kiváltságos megkíméltség és a világháborút megélt és az újabb viharfelhőktől zűrzavaros Európában való létezés kettősségét is tökéletesen leképezi a két rész szerkezeti és olykor poétikai szembenállása. A paradicsomi Janowitz és a pokoli Tödi kapcsán meg kell jegyeznünk, hogy egyik sem a publicista természetes közege, a Bécestől és a kaotikus nyilvánosságtól való térbeli eltávolodás is a háborús narratíva kikerülését mutatja. Ugyanakkor a beemelt mellékszálak szintjén nagyon is jelen van a háború és annak előkészületei: Janowitz szomszédságában vadászgat az osztrák trónörökös, és onnan indul szarajevói útjára is, a tödibeli hotelek pedig a különféle szövetségeket előkészítő kongresszusoknak adnak otthon, illetve egy hosszabb anekdotában helyet kap Masaryk cseh államfő is.

A történelmi és a fiktív rétegek kérdéskörét árnyalják a vezetéknevek, melyek egyértelműen azonosítanak a regény szereplőit, ám mindvégig nagy kezdőbetűkre redukálódnak. Ezt értelmezhetjük kódolási játékként is, vagyis hogy beavatottaknak érezhetik magukat azok, akik Karl műveiről vagy irodalmi-politikai kapcsolat-hálójáról olvasva be tudják azonosítani a főhőst, a többiek pedig (köztük jelen kritika szerzője is) gyanútlanul végigolvasnak egy történelmi fikciót, majd Thomas Macho utószavából értesülnek a regény karaktereinek kilétéről, egyúttal Márton inspirációs forrásáról. A kezdőbetűs megjelölésre és az arra való reflexióra Márton korábbi műveiben is volt példa (például a *Régi rigó* című novellájában), és jelen regény 15. fejezetében is visszaköszön a két alpesi túravezető nevének említésekor. Érdekes az is, hogy ugyan a főhősök esetében mindvégig megmarad a kezdőbetűs jelölésnél, mégis fontosnak találta, hogy Thomas Macho utószava egy borítón belül „leleplezze” a szereplők kilétét. Ezt a gesztust betudhatjuk a dokumentáció és a fikció határmezsgyéjén való egyensúlyozás egy szerencsés köztes megoldásának, hiszen a kód feloldása a könyvben, de mégsem a regényszövegben magában található.

A regény a germán kultúrkörhöz való szerves kapcsolódását, a fel-felbukkanó nyelvi fejtegetéseket és irodalmi utalásokat nem csupán a hősök életrajza kívánta meg, de a szerzőnek a német kultúrához való bensőséges viszonya is. A fametszettekkel illusztrált kiadások szintén a német kultúra hatását mutatják, abban is, hogy a századelőn revitalizált technika elsősorban Oskar Noldéhez, a Die Brücke-csoport művészeihez köthető, és jelen regénynél abban is, hogy illusztrációként Christian Thanhäuser osztrák művész metszetei szerepelnek. Abból a szempontból is szerencsés választás ez, hogy a regényben szereplő évtizedek sajátos hangulatát és a nyomtatott kultúra korabeli jellemzőjét is megidézi olvasói számára, ezenfelül rendkívül igényes és esztétikus megjelenést kölcsönöz a magyar kiadásnak. Érdekes ezzel szemben megvizsgálnunk a német címlapot, ahol a címhez hasonlóan, képi síkon is utalás történik Karl Krausra, hiszen az egyszínű piros fedőlap közepén egy fáklya lobog a cím alatt. A *Die Fackel* (magyarul a *Fáklya*) Karl K kritikai lapjának eredeti címe, ezt torzította *Reflektor*-ra Márton. A két kiadás különbségeit tehát nagyban motiválta a leendő olvasóközönség.

Bengi László korábban a nagy formákkal való kísérletezősként és viaskodás-

ként írta le Márton László prózaművészetét (Bengi, 192.), jelen regény esetében azonban a történetbonyolítás eluralkodik a poétikai kísérletezés fölött. Olyan érzésünk lehet, mintha a megíródásra kíváncsozó élettörténet, az adatokból és fikcióból született hősök és szerteágazó gondolatviláguk alakítanák a narrátor útját, nem pedig fordítva, amint azt megszokhattuk. (*Kalligram*)

MOSA DIÁNA

„Pórnépből sose lesz pitykés” – útkeresés a másikhoz

MAJOROS NÓRA: *PITYKE ÉS PRÉM*

A minőségi magyar young adult irodalom lassan duzzadó listáján figyelemre méltó alkotásként látott napvilágot Majoros Nóra *Pityke és prém* című ifjúsági fantasyje, amely a napjaink kamaszirodalmát elárasztó – társadalmi szolidaritásra időnként meglehetősen didaktikus módon ösztönző, referenciálisnak mutatkozó antiautoriter és tabufeltáró (Lovász Andrea: *Felnőtt gyermekirodalom*, Cerkabella, 2015, 197–198.) – problémacentrikus könyveivel szemben egy alternatív birodalom rétegzettségén keresztül vezeti az olvasót a különböző társadalmi réteget, népet és fajt képviselő lakók együttélési kérdéseinek, valamint a felnőtté válás dilemmáinak és szocializációs nehézségeinek végiggondolására. Az imagológiai elemzésre csábító regény négy nép együttélésének problémáit tárja fel úgy, hogy fokozatosan megteremti és konfrontálja az egyes népek önképét (autoimázsát) és a másikról alkotott képét (heteroimázsát) (Csepeli György: *Szociálpszichológia*, Osiris, 2005 2015, 479.), rámutatva arra a tapasztalatra, hogy „az egymás ellen irányzott népképzeteknek azonos a szerkezetük” (Fried István: *Imagológia – komparatiztika*, Irodalmi Szemle, 2010/4.). A szövegtér fókuszába ezáltal a saját és idegen, otthonosság és másság dichotómiája, egyben szétszalazhatatlan kontaminációja, a sajátban feltárandó idegenség és az idegen elfogadásának problematikája és ezek viszonylagos értelmezhetősége kerül.

A regény helyszínéül Mirinária birodalma és a szomszédos Korkubik-völgy országa szolgál, a cselekmény motorját pedig a birodalmak közti, illetve Mirinária birodalmán belüli határátlépés, valamint a térségben élő népek együttélési feltételeinek megsértése és újragondolási kényszere képezi. Mirinária királyságát különböző lakók népesítik be, akik nem csupán más népcsoportba szerveződnek, hanem eltérő társadalmi rétegek képviselői: az erdőlakó prémesek népcsoportja egy barbár életmódot folytató, civilizálatlan körülmények között élő közösség; a pórok látszólag civilizált környezetben, de mélyszegénységben és a rabságot szimbolizáló csíkos ruhát viselve, szolgasorsban élnek; a pitykések a jómódú gazdag úri réteget képviselik. E három népcsoport felszámolhatatlannak mutató hiearchikus rendszer szerint éli mindennapjait, sőt a birodalom struktúrájának egyik

sarokkövét épp az egyes társadalmi rétegek átjárhatatlansága képezi. E kasztok közül kerülnek ki a regény központi szereplői, akik a cselekmény kezdeti pozíciójában az egyes népek közti szakadékok áthidalhatatlanságának hitében élnek. A pitykés királykisasszony már a regény első lapjain kijelenti, hogy „a pórnépből sose lesz pitykés” (10.), a tömlöcben sínylődő prémes rabok egyike pedig – alárendelt pozícióból tekintve önmagára – kétségbeesetten bizonygatja a pitykés fogvatartóinak, hogy „a prémes is ember!” (18.). A történet keretét a saját népről alkotott önkép és a másiról formált kép konfrontációja alkotja, a cselekmény kibontakozásával pedig e képek árnyalási kísérleteinek, időnként kudarcainak válhatunk tanúivá. A saját és idegen dichotómiáját fokozza a szomszédos, demokratikus vezetésű országban élő körkubikok színre lépése, akik az egymással pattanásig feszülő viszonyban élő mirináriai népek összebékítésére vállalkoznak („Legyen Mirinária mindenkié!” 273.), azonban a fekete bőrű nép kulturális mássága antropológiai idegenséggel is terhelődik, ami a xenofóbia további rétegével súlyosbítja az egymást éppen csak megtűrő népcsoportok egymás mellett élését. Az affektív minőségeket hordozó (Corrina Albrecht: *Idegen*, ford. Ajtony Zsuzsanna = *Imagológia*, Scientia, 2014, 191.) idegenségtapasztalatok tehát faji, kulturális és nyelvi távolságot is magukba foglalnak, ám az ellentétek alapján kirajzolódó történet a faji és nemzeti másságot integráló kulturális idegenség kiemelésével dolgozik leginkább. A regény alapélményeként meghatározható, másikkal szemben érzett idegenség (idegenkedés) a semleges ismeretlentől a viszolygást keltő idegenen át a fenyegető vadidegenség megtapasztalásán keresztül artikulálódik (Tapodi Zsuzsa: *Imagológia: kérdések, módszerek, törekvések* = *Imagológiai olvasókönyv*, Scientia, 2016, 19).

Az egyes népek pozitív önképének alapját egy-egy ősi legenda képezi, amely a térség benépesítésének eredetét őrzi. A Tündér Mirinkó és táltosnyula által létrehozott Mirinária keletkezéstörténete mindegyik nép legendáriumában más variációban, a saját kulturális közegükbe ágyazva él, és a többi népcsoporttal szemben mindenki önmagát helyezi a legenda cselekményének fókuszába és pozitív szerepkörbe. Az egymástól való elszigetelődés révén a legendák variabilitásáról nincs tudomásuk az egyes népcsoportoknak – a regény középpontjából álló Prillaszári királykisasszony útjárása során épp az egyes verziók megismerése és konfrontálódása indukálja a lány identitásmódosulását. A másik népcsoportról alkotott heteroimázt a szomszédos népekre jellemző negatív sztereotipizálási eljárások alakítják, az idegenségéről azonosított másik a sajáttól való eltérés alapján artikulálódik. Ez elsősorban a jól látható külső jegyekben – eltérő öltözködés, lakhelyválasztás (például a pitykések fényűző kastélyokban, a pórok a kastélyok elhanyagolt és szűkös cselédrészein, a prémesek az erdők mélyén, a fák tetején kialakított kunyhókban élnek) – nyilvánul meg, azonban a másiról kialakított képben sokkal mélyebb gyökeret vernek a nyelvi-kulturális másság keltette előítéletek.

Az egymástól való elidegenedés egyik jól körvonalazható eleme a különböző nyelvváltozatok és beszédmódok használata. A pitykések választékosan, de gyakran patetikus szólamokat alkalmazva, modorosan társalognak, a hivatalos érintkezés frázisait érvényesítik még az intim szférában folytatott beszélgetések során is (pl. „Felséges anyám, megengedi, hogy megjegyezsek valamit?” 243.); ezzel a

nyelvváltozat-választással a fölérendelt pozíciójukat kívánják erősíteni. A pórok párbeszédeit archaizmusok járkák át (pl. „Kushadjakok, lányok. Nem okos beszéd ez.” 11.), ami a falusiasságot, a vidéki–városi dichotómia szülte elmaradottságot szimbolizálja. A leglátványosabb a prémések nyelvváltozata, amely roncsolt grammatikájú, rosszul egyeztetett nyelvi elemekből áll, és a mirináriai közös nyelv idegenségéről, a közösnek választott kommunikációs csatorna sikertelenségéről, illetve az erdőben élő nép verbális kommunikációjának háttérbe szorításáról, leépüléséről tanúskodik (pl. „Móg akarta, csupasz legyen szolga örökre. De csupasz keze nem tud dolgozni. Háta nem erős.” 58.). A mirináriai lakók számára az adott nyelvváltozat nemcsak a beszélő életmódjáról és közösségi hovatartozásáról, hanem a műveltségéről is tanúskodik, és stigmatizáló jelleggel bír. A negatív sztereotípiagyártást tükrözi a gúnynevek kialakítása is: a prémések csupaszoknak hívják a pitykéseket, a pitykések cselédeknek nevezik a pórokat, a körkubikokat pedig fekete démonként emlegetik a prémések. A nyelvváltozatokkal szemben táplált előítéletek a másiktól való elhatárolódást szolgálják. Figyelemre méltó az Agyarból lett Sanyi, majd Sanyiból lett Agyar nyelvhasználata, aki elrabolt prémes gyerekként, a pórok közt janicsárként nevelkedve, majd a királyi kastélyban ambiciózus palotaőrként dolgozva felnőtt korára a pitykésekhez hasonló nyelvváltozatot sajátít el, és ezt akkor sem vetkőzi már le, amikor visszatálal prémes identitásához. A vele ellenfélként szembenálló Prémgyilokot zavarba is ejti ezzel, hiszen felrúgja a prémésekről alkotott sztereotíp képet – „Prémbe rejtőztél, de jól forgatod a fegyvert, és szavad sem zagyva, mint azoké.” (364.) –, akik mind harcmodorukban, mind nyelvhasználatukban primitívnek minősülnek a többi nép szemében.

A saját rítusok, hagyományok közös pontként összetartják, erősítik az egyes népek önképét, és identitásképző erőként funkcionálnak: ilyen a prémések rituális tűztánca, a pitykések művészet- és szépségszeretete, a pórok szolgálalkú önfeláldozása. Ami azonban az egyik nép számára természetes és elfogadható része a közösség kultúrájának, a másik számára barbárságnak tűnik: a pórok és pitykések az emberi minőség lealacsonyításának tartva, viszolyogva tekintenek a prémések állatruházatára, míg a prémések az erdőben élés, az erdőbe tagozódás alapfeltételének tartják ezt a viseletet; a prémések felháborodnak azon, hogy a pitykések nem élelemszerzés céljából, hanem pusztán hiúságból, szórakozásból ölnek, míg az önmagukat magasabb emberi pozícióba helyező pitykések számára természetes, hogy a préméseket gladiátorharcokra tartják a királyi udvarban, a telekhatárt jelző árkokban pedig felnyársalt állatok haldokolnak azért, hogy a kerítés látványa ne csorbítsa a körülhatárolatlan telek végtelenségében gyönyörködő tekintetüket. A kulturális és értékrendbeli különbségek szülte előítéleteket tovább súlyosbítják a másikkal szemben táplált babonák és pletykák, félinformációk és torzított ismeretek, melyek végzetesen ellehetetlenítik az együttélést. A másik nép megértésében és tényleges megismerésében a legmélyebb szakadékokat a róluk szóló babonák okozzák: a fizikai munkát nem ismerő pitykések boszorkányságnak tartják a pór cselédek gyors és hatékony takarítását, gyógyítási képességét; a pórok kopogószellemnek tulajdonítják a pitykések éjszakai sétáit; a prémések fekete démonnak hiszik az aranyszörű lovakon vágató körkubikokat. Számos konfliktus forrásaként szerepelnek a kulturális félreértések, félreértelmezések is, melyek egyre sikertele-

nebbé avanszálják az egyes népek közti kommunikációs szándékot. Jó példa erre, hogy a – csupán az aranylovakat értékelő – pitykések sértésnek tartják a királykisasszonyok születésnapjára kapott körkubik fekete lovakat, a körkubikok viszont az iker-királykisasszonyok jelét viselő ikerlovakat az aranylónál is nemesebb különlegességgként szánják az uralkodó lányainak. Szintén kudarcba fullad a körkubikok segítségi szándéka az elnyomott mirináriaiakon, mivel csupán a saját nézőpontjukon keresztül képesek megítélni a másik helyzetét, és úgy kívánnak segítséget nyújtani, hogy sem kulturális, sem antropológiai ismeretekkel nem rendelkeznek a másiktól – a prémes Móg az egyik körkubik vezér szemére is hányja: „Fekete ember olyan, mint csupasz, nem kérdez, nem hallgat, nem tanul, de hiszi, tud mindent.” (309.). A kulturális félreértéseket ugyanis hallgatások és elhallgatások tetézik, amelyek a sikertelen kommunikációs kísérletek következményeként veszik körül az egymást gyanakvóan fürkésző népcsoportokat – hiányzik belőlük a másik múltjának, kultúrájának megismerési vágya, az egyes népcsoportok közötti pontjainak keresési igénye.

E bonyolult szomszédi viszonyban élő népcsoportokból a regény kiemel egy-egy képviselőt, akik a felnőtté válás küszöbén állnak – és identitáskeresésük útjára indítja őket. E szereplők feladata, hogy a személyes identitás tisztázásának szűrőjén keresztül a faji és nemzeti identitás kérdését is rendezzék. A kezdetben rögzítettnek tűnő nemzeti identitásuk ugyanis a cselekmény előrehaladtával fellazul, mivel a zárt terükből kimozdulva, az idegennek és félelmetesnek tartott másik népcsoport területére keveredve fokozatosan megtapasztalják, hogy a saját népükről alkotott önképük ugyanúgy torzított, mint a másik népről alkotott képük – a pitykés királykisasszony kijelenti: „Úgy érzem, minden hamis, ami eddig körül volt”, amire a prémvezér lánya ezt válaszolja: „Prémeselek élete is hazugság.” (99.). Ennek a felismerésnek fontos állomása az, hogy a szereplők elhagyják a komfortzónájukat, saját ismert közegüket, és a népmesei énkereső útjárást szimbolizálva, földrajzi és metaforikus értelemben is idegen területekre merészkednek. A vándorlás során szerzett Sajátról és Másikról szóló tapasztalatuk a felnőtté válás beavatási folyamataként prezentálódik, melynek révén a mű a fejlődésregény műfajával is rokonítható. Mindez a történet fókuszába állított főszereplők – a pitykés uralkodónő ikerlányai, Govalinda és Prillaszári királykisasszonyok; a pór Fakó Sári; a pór-prémes Sanyi-Agyar; a prémes Móg; a körkubik Ében Hatos – narratív identitásának alakulásában is megfigyelhető. Ricoeur narratívidentitás-elmélete (Paul Ricoeur: *Az én és az elbeszélt azonosság*, ford. Jeney Éva = *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Osiris, 1999, 373–412.) kiválóan reprezentálja a szereplőkben körvonalazódó nemzet- és kultúráképek fokozatos árnyalódását, mivel „a narratív identitás kettőssége lehetőséget nyújt az autoimázs egy részének a heteroimázs hatására történő változásra, miközben az identitás egy másik része változatlan marad” (Harasztos Ágnes: „Korszakok halálakor mindenki áruló.” *A szocialista múlt feldolgozásának imagológiai aspektusai*, Filológiai Közöny, 2016/3, 127.). A kiemelt szereplők ömagaságára, narratív identitásának alakulására erős hatást gyakorol a másik népcsoport képviselőjével való találkozás és a tőle hallott, saját népéről alkotott heteroimázs megismerése – különösen érvényes ez Prillaszári, Móg és Ében Hatos beszélgetéseire. Az egymás útjait keresztező szereplők karakterfejlő-

dését ezért a regény egyharmadától kezdve a nagy beszélgetések, kibeszélések lendítik előre, ami a korábban jellemző hallgatás, elhallgatás feltöréseként, a másik felé tett első lépés gesztusaként reprezentálódik.

A saját és idegen közelítési kísérletei mellett kiemelt pozíciót nyer a sajátban feltárandó idegenség, a sajáton belüli másság kérdésköre is. Az említett mirináriai szereplők nem illeszkednek zökkenőmentesen a saját népcsoportjukba sem, egy-egy jellemvonásuknak köszönhetően kilógnak a közösségükből, és a kirekesztés megbélyegző erejével küzdenek: Prillaszárit felelőtlennek tartja az uralkodó, mivel képtelen azonosulni a külsőségekre fókuszáló pitykés értékrenddel, Govalinda épp a külsőségekben való elmerülésből kifolyólag nem tud felnőni az uralkodói feladatokhoz (az ikerség motívuma, a tükrözés technikája szövegszerkezeti szinten is fontos szerephez jut a regényben); Mógot túlzott jószívűsége, egypréműsége és erdőszéli lakhelye miatt kintlakónak, kívülállónak titulálja a saját közössége; Fakó Sárit irigykedve kiközösítik a cselédtársai, mivel a királykisasszony felemelte őt a takarítók csoportjából; Sanyi pedig – épp janicsárként nevelkedéséből kifolyólag – egyik népcsoport tagjai közé se tud igazán beilleszkedni. A sajátból történő kiközösítés azonban a másik felé közeledés indikátorává válik, és e negatív gesztus pozitívvá változása csak azon múlik, képes-e az adott szereplő felnőni ahhoz a feladathoz, hogy elutasítsa a kulturális másság negatív értelmezésének csábításait. Az önmagukat beteljesítő legendák törvényszerűségei révén a szereplők egy része felülemelkedik az idegenségkeresés gesztusain, és elindul a másikhoz közeledés útján: a történet végére a pórok, körkubikok, pitykések és prémesek nyitottá válnak a tárgyalásra, egymás meghallgatására és közös kultúrkinccsük felszínre hozására, mindehhez azonban egy óriási háború áldozataira van szükség.

A regény egyik nagy erénye, hogy nyitott zárlattal végződik, és a békülési szándék mellett nem zárja ki a hosszú távú együttműködés problematikusságát sem. A mű végén továbbra is nyitva maradnak a kérdések: vajon felülírható-e a másiktól alkotott, negatív sztereotípiákkal terhelt, hosszú időn át megcsontosodott heteroimázs, illetve racionalizálható-e a mitizálással szépített autoimázs a békés egymás mellett élés érdekében? Majoros Nóra regénye közel ötszáz oldalon át vezet ezeknek a kérdéseknek a felismerésére, és arra ösztönöz, hogy az olvasó választ keresen rájuk. Legalább önmagának. (*Móra*)

PETRES CSIZMADIA GABRIELLA

Nyelvautomata

PARTI NAGY LAJOS: *LÉTBŰFÉ*

azonban nem magyarázható csak és kizárólag az „újkomolyság” gyűjtőnév alá sokszor meglehetősen könnyű kézzel besorolt, nagyon is különböző, a 2010-es évektől megerősödő szövegalkotási gyakorlatok és a Parti Nagy-féle versnyelv szembe-tűnő feszültségéből kiindulva. Habár Parti Nagy Lajos költészete, ahogy például Mohácsi Balázs szokatlanul nagy nyilvánosságot kapó *Létbűfő*-kritikájából (*Műút*, 2017064) és a kötet körül a *Műút* portálon kialakult vitához fűzött hozzászólásából ez egyértelműen kitűnik, kimondva-kimondatlanul fontos viszonyítási pontja az – olykor irodalomtörténeti és -elméleti félreértéseket is artikuláló (lásd Lapis József, Kulcsár-Szabó Zoltán, Smid Róbert és Nemes Z. Márió írásait) – „újkomolyság” kritikai diskurzusának, a *Létbűfő*vel kapcsolatban felhozható problémáknak csak egy vetülete magyarázható azzal, hogy Parti Nagy költészete felett eljárt az irodalomtörténeti idő; hogy ma már más az, amit az olvasók korszerűnek érzékelnek.

Kétségtelen persze, hogy Parti Nagy Lajos költészete, mint a maga idejében és kontextusában megannyi karakteres lírai megszólalás, mára egyfajta szimbólumává vált azoknak a szövegalkotási eljárásmodoknak, melyektől sok fiatal alkotó távolodni igyekszik (noha érdemes lenne megfontolni azt, hogy Parti Nagytól a nyelv lehetőségeit illetően sok fiatal költőnek bőven lenne mit tanulnia). E megállapítás márpedig jelen összefüggések között összefonódik a különböző alkotói generációk közötti viszony, esetünkben a Parti Nagyhoz viszonyuló fiatal költészet – és az „újkomolyság” – kérdésével. E kérdés perspektívájából, nagyon egyszerűen fogalmazva azt lehetne mondani, természetesen semmi meglepő nincs abban, ha a fiatalok nem érzik magukénak, nem tartják követendőnek az adott idősebb pályatárs poétikáját (téteket, mondanivalót stb. hiányolnak), idegenkednek az irodalmi intézményrendszer azon berendezkedésétől és ideológiáitól, melyek őt magasra emelték. Ugyanakkor az irodalomtörténeti folyamatok leírása során a generációs vizsgálati elv érvényesítése, mely az erős (ön)kanonizáló és dekanonizáló gesztusokkal egyaránt élő „újkomolyság” kritikai diskurzusának egyik meghatározója, valóban igen termékeny és felszabadító lehet (jó példaként lásd: Schöpflin Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Grill Károly, Budapest, 1937.). Mint ismert, az 1920-as évek végére a „nyugatos” költészettel és a folyóirattal mint intézménnyel – leginkább pedig az intézményt megtestesítő Babits Mihállyal – való szembefordulás például, különösen az úgynevezett háború utáni nemzedék részéről, egészen általánossá vált. Innen nézve látható be többek között az, hogy József Attila – a fiatal költőnek az irodalmi intézményrendszerben betöltött pozícióját haláláig meghatározó – Babits-kritikája nem a semmiből született. Két, meghatározott nemzedék képviselőinek egymáshoz fűződő viszonya, amennyiben az valóságos, tehát személyes kapcsolatok történeteként és/vagy hatástörténetileg stb. tetten érhető, nagyon is releváns irodalomtörténeti vizsgálati szempont (ahogy Kulcsár-Szabó Zoltán céloz rá, ha másként nem is, valaminek a „tüneteként” mindenképp értelmezhető). A Parti Nagy-féle poétika és az újabb irodalmi törekvések közötti, akár explicit, akár implicit módon feszültséggel terheltként megragadott viszony – amennyiben a kritikai diskurzus ez ügyben korántsem ártatlan műveleteit is hajlandók vagyunk értelmezni – a kortárs irodalmi tér vizsgálatához több tekintetben is fontos szempontokat nyújthat.

Mégis fel kell tenni bizonyos kérdéseket: képesek lehetünk egyáltalán Parti

Nagy költészetét az „újkomolyság” horizontjából értelmezve megérteni? Valóban alkalmas erre az az alakzat, melynek segítségével a kritikai közbeszéd Kulcsár Szabó Ernő irányadó, egy, a kortárs irodalomban megfigyelhető poétikai átrendeződést a maga összetettségében elsőként tematizáló tanulmányának (Vö. Kulcsár Szabó Ernő, *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai, Budapest, 2010, 263–264; 277–278.) nyomvonalán haladva, változó színvonalon ugyan, de az utóbbi időben rendre meg kívánta ragadni az ezredforduló utáni fiatal magyar költészetet? Ha e költészet tétjei oly mértékben különböznek Parti Nagyétól, egy ilyesfajta közelítés során nem tévesztjük szem elől a tárgyalta kötetet és az azt keretező életművet? Az e kérdésekre adható megfontolt válaszoknak egyszerre kell igenlőknek és nemlegeseknek lenniük. Parti Nagy Lajos legújabb verseskötve, általánosabb szinten pedig: a Parti Nagy-líra, úgy tűnik, irodalomtörténeti szempontból paradigmaticus kifulladás akkor érhető meg, ha kísérletet teszünk arra, hogy azt az életmű – legalább vázlatos – alakulástörténetének tükrében lássuk. Emellett viszont természetesen annak tényét sem szabad lebecsülni, hogy éppen Parti Nagy költészete került egy, a kortárs irodalmi térben kétségtelenül tetten érhető nyelvi diszpozícióváltozás leírás kísérletének fókuszába. A *Létfűfő* olvasástapasztalatában e két dimenzió, vagyis az inherens poétikai problémák és e problémák feltűnésének megítélése egymástól elválaszthatatlanul van jelen.

Parti Nagy Lajos költői életművében nincsenek extrém fordulatok. Sőt, bizonyos értelemben úgy is lehet rá tekinteni, mint egy olyan életműre, amelyhez hasonló következetességgel a kortárs magyar versirodalom talán egyetlen másik korpusza sem volt képes explicitté tenni és radikalizálni azokat a nyelvi-poétikai jegyeket, amelyek a kezdetektől jelen voltak benne (lásd ehhez: Margócsy István, „*Nagyon komoly játékok*”, Pesti Szalon, 150.). Radnóti Sándor a *Létfűfő*-ről írt kritikájában e kezdeteket – Parti Nagy nyelvi egyediségének és a klasszikus modern hagyományhoz fűződő affinitív viszonyának kiemelése során (megfelelkezve az *Angyalstop* gyakori „fecsegéséről” és sok helyütt tetten érhető „prózaiságáról”) – valamilyen *Szódalovaglással* szemlélteti (*Élet és Irodalom*, 2017. december 15.). Parti Nagy első kötete, az 1982-es *Angyalstop* legkiválóbb verseiben a nyelv jelölő dimenziójának előtérbe állítása mindazonáltal valóban annak a ma már nem különösebben nagy megszólítóerővel bíró – ám a korban politikai fennhangokkal rendelkező, az ellenállás egy formájaként is érzékelhetővé váló – prózaiságnak, ironikusságnak és erőltetett csattanókra kifuttatott humornak a háttérbe szorítását eredményezi, amely a kötetegészt máskülönben nagyon is meghatározza (például: „Kassák István / érsekújvári patikaszolga / ezernyolcszáznyolcvanhétben / a higanynál nehezebb / fajsúlyú / és a gyémántnál is / keményebb / fémet állított elő / melyet saját magáról nevezett el / a Kassákot az egész világon / ismerik / ezerkilencszázhatvanhét óta / Magyarországon / is / bányásszák.” *Kassák*).

Az *Angyalstop* jobb verseiben sem szolgáltat olyan példákat a lírai én problematizálódására, mint amilyet az életmű későbbi szakaszai. A személyesség lehetőségeit, bár nem az én középpontba állítása bennük a leghangsúlyosabb – az Ady Endre-féle posztromantikus örökségről tehát lemondanak –, e versekben a költői szerep klasszikus modern modellje jelöli ki. Ez Parti Nagy kötetének a hagyományhoz fűződő viszonyában is jól látszik: amíg a verseskötve nagy számban tar-

talmaz az én megszólalásába integrált Kosztolányi Dezső- és Babits Mihály-utalásokat és -parafrázisokat (például *himnusz Bell Máriához*, *Ének az esőben*), Ady költészete nem affirmatív, hanem ironikus távlatban idéződik meg benne (például *A kegyelet lila ásza*). Az előbbieket fényében válhat jelentéssé, hogy a könyv hátoldalán közölt, Parti Nagy által írt bemutatkozó szövegben az alábbiak olvashatók: „Versírói »attitűdje« talán egy furcsa, huzalok nélküli villamos áramszerzőjéé, amelyik összegyűjti a levegő feszültségeit, a fölöttünk vibráló, sűrűsödő elektromosságot, s továbbítja – áram alatt maga is – a villamosnak, mint mozdító energiát. Csak ezáltal – véli – mozdulhat ő is, hisz rajta van a villamoson feltétlenül és végérvényesen.” Eme önmeghatározás felől nézve, mely erősen emlékeztet a Babits *Csak posta voltál* című verse által vázolt szubjektumszerkezetre, aligha meglepő, hogy az *Angyalstop* nem mentes az olyan költői megoldásoktól, amelyek bár igazán kivételes trópusokat eredményeznek az 1970-es és 1980-as évek költészetének, többek között Oravecz Imre, Tandori Dezső vagy Petri György műveinek perspektívájából (a kötet mintegy tíz év verseit gyűjti egybe), mégis kissé időszerűtlennek hatnak („kék-selyem díszpárnáit szerteturva / lemegy a hold mint egy lift ellensúlyra” *félíg foncsorozott*). Parti Nagy ekkor kétségkívül sokkal többet merít Juhász Ferenc és Nagy László erőteljesen retorizált, a nyelv akusztikai dimenziójára sokat bízó versnyelvéből, mint a lírai nyelv kódjait egyre nagyobb mértékben prózaiakkal összekötő korabeli törekvésekből. Csak viszonyításképp: az *Angyalstop* versei körülbelül abban az időszakban születtek, mint Nemes Nagy Ágnes *Egy pálya-udvar átalakítása* című kötetének darabjai.

A könyv messze legjobban sikerült versében, a kötet címét adó *Angyalstop*ban a nyelv jelölő dimenziójának előtérbe állítása, ellentétben azzal, amit Parti Nagy későbbi köteteitől egyre inkább megszokhattunk, még nem jár együtt a grammatika arbitráris jellegének éles exponálásával. Az én beszédének – végső soron az én – konstitúciójában rendkívül fontos funkcióval bíró ismétlések, alliterációk, rímek, általában pedig a versnyelv paronomasztikussága itt nem építi le a nyelv grammatikai apparátusát, noha a nyelvi önreflexivitás már itt is meghatározó („hullahó hullahó / mesebeli álom, kékre fagyott arcomat füstbe / bugyolálom [...] hajamra hó / fagy, fejem rázom, eldübörögnek az angyalok, / törött üveg pereg, pereg [...] törött üveg hajad, hajad, / hó, utca, aszfalt, burkolat [...] hétfő van, kedd van, szerda, csütörtök, nőnek / a versek, a holdak, a körmök, Piaf az orsót pergeti / lágyan, sült tököt eszel a félhomályban [...] majd / ha meleg konyhádba elérsz, fagyott inged / hátadról akkor akaszd le [...] majd ha a konyha, majd ha az ing, majd ha a kályha, / majd ha a majdha, az angyalok győztesen / dübörögnek”). Tehát az *Angyalstop* éppen azt a poétikai-retorikai műveletet, a beszélő szubjektum szerkezetének megbontását nem hajtja végre, amelyet a recepció Parti Nagy költészetének egyik legfőbb jellegzetességeként ragad majd meg az elkövetkezendő évtizedekben. Ugyanakkor már ebben a kötetben is – főként az akusztikai dimenziót kitüntetve, de azt jelentéssé tenni képtelen versek esetében – megfigyelhető a nyelv paronomasztikus hatásmechanizmusainak némileg öncélúnak ható kijátszása, ami a versek nyelvi automatizmusaira terelheti a figyelmet. Arra tehát, hogy – leegyszerűsítve a kérdést – Parti Nagy a hangzás, a hangsúly és a ritmus jól formáltságának akadálytalan érvényesülése érdekében, ellentétben például Kosztolányival, hajlandó a szöveg érte-

lemvilágát ezeknek akkor is alávetni, ha a vers szemantikai és akusztikai dimenziója között emiatt poétikailag nem kiaknázott feszültség alakul ki. Már a költő legelső kötetében megmutatkozik tehát az, hogy a Parti Nagy-líra tétjei elsősorban nem szemantikaiak, még ha a szemantikai nem is záródik ki belőlük: ez a költészet, potencialitását kibontakoztatva, elsősorban a magyar nyelv jelölő, vagy ha úgy tetszik, autoreferenciális dimenziójáról és annak hatáiról szól. Minden más – így a grammatika modulációja is, mely a későbbiekben a nyelvi autoreferencialitásba olvad – ennek következménye (lásd ehhez Domonkosi Ágnes: *Az alakzatok szöveg- és stílussteremtő szerepe Parti Nagy Lajos költészetében*, Tinta, Budapest, 2008, 8–11.).

Az *Angyalstop* nem vagy kevésbé ironikus szövegműve a nyelv működéséhez képest az 1986-os *Csuklógyakorlat* innen nézve nem sok újat hozott; sokkal inkább az extremitásig vitte az előző kötet nyelvi lehetőségeit. Figyelemre méltó azonban, hogy a nyelvi automatizmusok működésbe jötte, ellentétben az *Angyalstop*tal, a *Csuklógyakorlat*ban nem egyszerűen csak a nyelv reflektálatlan működési elveként tűnik fel, hanem figurális szinten is megjelenik: „Már nincs több elégia bennem, / elporlik siketen a benzin, / a hárfa húrja nélkül zendül” (*Tandarab*). Ezek a – versalkotást az eszköz–cél-reláció felől megközelítő kifejezésmódokkal implicit polémia folytató – sorok a benzin és a hárfa potencialitását állítják a középpontba. E potencialitás képes tette válni az előzőek tényleges céljának, vagyis a motor meghajtásának vagy a húr megpendítésének, mi több, a húrnak magának a távollétében is. Sőt, mivel a benzin és a hárfa potencialitása ilyen körülmények között – tehát húr vagy motor hiányában – is feltárható, joggal feltételezhető, hogy a cél, amelynek ezek az eszközök alá vannak rendelve, csupán ismétlése lehet az eszközben inherens módon foglalt, ám mindenkor működésben lévő potencialitásnak, ami viszont azt is jelenti, hogy az valójában sohasem különböztethető meg az aktustól (amitől Arisztotelész bizonyosan nem lenne elragadtatva). A dolgok automatikus működésbe jötte vagy jobban mondva: eredendő működésben léte a szervezőelve a versnek, amely felütésében azt állítja, hogy „Már nincs több elégia bennem”, és a későbbiekben mégis elégikus hangnemet üt meg („Már végleg tandarab a bánat, / már végleg önmagára bámul”). Az elégia, az előbbiek analógiájára itt akkor is működőképes tehát, ha nem egy aktus – a lélek tartalmának megverselése – viszonyában létezik. Az elégia műfajának potencialitása önmagában képes működtetni a verset. A *Tandarab* tanúsága szerint a versben nincs helye a léleknek, hiszen a vers pusztán mechanikus: potencialítás, amely a nyelv létéhez, a hagyományhoz és nem a költői szubjektumhoz tartozik elsősorban. A potencialitás mindenkor tette válása, működésben léte Parti Nagy költészetének egyre explicitebbé váló nyelvszemléleti alapja: a nyelv működik, mert a nyelv van; minden, amire a nyelv képes lehet – tehát az összes lexikai és szintaktikai moduláció –, eredendően működésben van (innen nézve látható be, miért teljesen félrevezető a „rontás-” vagy „hibapoétikáról” való beszéd). A költő feladata mindenek teret nyitni. Egy költői szubjektumnak, aki képes lehet a nyelv eseményeit előidézni és irányítani, itt tehát nincs sok keresnivalója – inkább egyfajta operátorként tekinthetünk rá.

És mégis, elmondható, hogy az 1990-es *Szódalovaglás*, Parti Nagy hatástörténetileg legjelentősebb kötetének erejét éppen a benne töredezett formában elrejtett, nagyon is megragadható identitással, történettel rendelkező szubjektum és a nyelv

autoreferencialitásának összjátéka adja. Parti Nagy költészetének az az aspektusa, hogy a nyelv autoreferenciális működésének egyre nagyobb teret engedve sem mondott le teljesen az identitáslétesítés lehetőségéről, egy egészen különleges könyvet eredményezett. A *Szódalovaglás* egyfelől, ahogy Margócsy rámutat, nyelvi szempontból az előző kötetek ígéreteit teljesíti be (Margócsy, *i. m.*, 150–151.), másfelől azonban tematikus szinten egy öngyilkossági kísérlet története is, mely nem választható el a szonett lehetőségeivel való számvetéstől és a szonett narratív instanciává emelésétől. Tünetértékű, hogy a recepcióban, mely Parti Nagy költészetének játékosságát, ironikusságát, nyelvi – nem csupán retorikai-poétikai, hanem lexikai-grammatikai – virtuozitását és a szubjektum destabilizálásának kísérleteit a versek egyéb vonatkozásainak rovására szinte kizárólagos vizsgálati szempontokként jelölte ki, még a költő monográfusa sem fordít figyelmet a *Szódalovaglás* utóbbi, narratív identitás köré szerveződő oldalára (Németh Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Kalligram, Pozsony, 2006.).

Miközben a kötet nem tartja lehetségesnek az önkimondást („durván és közvetlenül kéne / megszólalni” 165.), és e belátásból kiindulva számot vet a lírai én önazonosságának – akárcsak József Attilánál, negatív tapasztalatként élénk állított – hiányával („versek között szívárgott el ha voltam” 319.), valamint nyelvi feltételezettségével („ki látott ennyi levetett ruhát? / felhám alatt ing ing alatt uj ing / cibálom őket bőrt a bőron át / és rendre mind rosszabb szabásu mint / hinné a hagyománybontó képzelet / szememhez folyvást mért is kapkodok? hisz úgy lehet a legvégső lelet / épp ez a sírníkés állapot” 178.; „s a szív körül a mázsás izzadás / lemarja végül minden burkait / marad a nyelve” 193.), ezzel összefüggésben a nyelv fecsegésként értett, mechanikus-automatikus, mégis esztétizáló működését is szóhoz juttatja („tönkremegyünk elragozom [...] kérdzés minden mondatom [...] szakadtában polírozom” 112.). Az én autentikus kimondhatatlansága, nyelvi feltételezettsége az automatizmusok *felszínre hozását* mint költői programot hívja elő („s mert nem bonthattam magam / senkinek / hát fölkapartam a grammatikát / feszes kötést a higgadt mondaton” 176.), ami ugyanakkor paradox módon éppen hogy stabilizálja, végső soron pedig elmélyíti a kiinduló állapotot („a távolságot egyhelyben megélem / lágy suhanásban állok beragadtan / a lifttükör megsokszorozza képem / s nézem magunkat szétszálazhatatlan” 179.), amivel az örület effektusait állítja elő, megragadhatatlanná téve az én és a te közötti határokat. Ezért nem tudhatjuk biztosan, hogy a kötetben mikor van dolgunk egy szerelmi történettel (egy én és egy te viszonyával), és mikor egy megbomló elme megjelenítésével (egy én és egy te-ként felismert én viszonyával). Az *ember egyre jobban lemenne önmagába...* kezdetű nyitóvers – mely Sigmund Freud alakját, és ezáltal a pszichoanalízis diskurzusait is megidézi –, valamint az öngyilkossági kísérlet („ha lenne is hosszában fúrni bátor / csak átköti de kreppapírpuha / nem lesz a véres bérlemény magától” 247.), mely a kötet talán legerősebb költeményéből visszatekintve is feltűnik, például az utóbbi szólamba tagozódik („a pavilonkert lombtalan / meszelt fát nem hallani / levegőm volna nincs szavam / hozzáig hosszabbítani / kórházzsegény a szenvedés / fölcúszna embermagasságig / hosszú árnyékot húz a mész / káromkodástól suttogásig / a lehetetlent elkövette / a lehető belészakadt / e félmarék roncsolt időben / szava lett volna levegő nem / isten mint oxigénpalack /

süketen csukva áll fölötté” 273.). A *Szódalovaglás*ban színre vitt öngyilkossági kísérlet a nyelv ahumán működésének effektusa, mely logikusan következik a nyelvautomata szabadjára engedéséből („a vers valamié mi működtében elhagy / kicsike gép lesz zümmög és suhan” 319.), az én határainak feloldódásából és eltörlődéséből.

Végigtekintve Parti Nagy költői életművén, vállalva a modernitás logikájának olykor esendő érvényesülését, akár azt is lehetne mondani, hogy e költészetet ön-felhajtó ereje bizonyos értelemben a *Grafitnesszel* juttatja el saját határaihoz (mely ténylegesen be is szívárogoz az új kötetbe). Dumpf Endre alakjának itteni paradigmikus feltűnése ugyanis a nyelv autoreferenciális tartományának – mint a *Létfűfő* tanúsítja –, úgy tűnik, végleges eluralkodásával esik egybe. A *Szódalovaglás*ban megbúvó tragédiának, melyet a kötet azáltal közvetít, hogy nagy határfokkal képes a versek tematikus szintjébe csatornázni a magyar nyelv tűrőképességének megkísértését – mintegy az *Angyalstop* jobb helyeit a *Csuklógyakorlat* radikális nyelvi megoldásaival egyszerre megidézve –, a *Grafitnessz*ben ennek megfelelően már nyoma sincs. Nyoma sem lehet. Dumpf, a versek jegyzője, a Parti Nagy-féle nyelvautomatizmusok figurája. Ahogy Balázs Imre József a *Létfűfő*vel kapcsolatban pontosan megfogalmazza, nem több, mint „egy nyelv és egy pozíció” (*Édeserű és sűrűsödés*, Látó, 2018/2, 82.). Mint ilyen, azoknak a poétikai-retorikai megoldásoknak a kiterjesztése, melyeket Parti Nagy költészetének legsikerültebb darabjaiban sohasem a vers nyelvi egységének valósága, hanem mindig is csupán a költemények egy dimenziója képviselt. Smid Róbert joggal figyelmeztet arra, hogy Dumpf alakja éppen emiatt a Parti Nagy-líra nyelvének konstituens összetevője vagy mindenkor jelenlévő strukturális lehetősége (Smid, *i. m.*), akinek, vagy a némiképp megtévesztő antropomorfizmust itt elhagyva inkább: *aminek* feltűnése, mivel elsősorban nem alakjának tematikus megjelenítéséhez kötődik, hanem a nyelv grammatikai és tropológiai működéséhez, ekként nem is korlátozódhat az előbbire. Az a Parti Nagy-lírába kódolt probléma, amelyről az *Angyalstop* kapcsán már volt szó – vagyis az, hogy ez a költészet hajlamos a vers szemantikai tartományát a nyelv autoreferenciális működtetésének oltárán feláldozni, méghozzá akár különösebb poétikai nyereségek reménye nélkül is –, a Dumpf alakját én-pozícióba állító, tehát az autoreferenciális versnyelvet működési elvévé avató *Létfűfő*ben teljes valójában nyilvánul meg.

A *Létfűfő* fő poétikai problémája tehát nem Dumpf Endre figurája, hanem a Parti Nagy-féle versnyelv egyoldalúvá vagy egydimenzióssá válása. Ez a dimenzió a technikaié, az autoreferenciális nyelvi működése, a nyelvi szuverenitás radikális megnyilvánulásáé. Nem lehet eléggé becsülni azt, hogy Karinthy Frigyes paródiái arra figyelmeztetnek, hogy a nyelv e dimenziója minden irodalmi megnyilvánulás szerves része. Az irodalom inherens parodisztikussága, mint ezek a szövegek tanúsítják, épp innen ered: az ismételtettség lehetőségéből, mely a nyelv technikai dimenziójának eredendő struktúramozzanata, és az egyediség, a költői teremtetőerő ideája ellen hat – a parodisztikusság jelensége Parti Nagynál ezért messze túlmutat a recepció által gyakran központi helyen tárgyalt ironián. Egy költészet, amely radikális módon a nyelv autoreferenciális tartományát emeli szervezőelvévé, csakis a költészet paródiája lehet. A *Létfűfő* nyelve, Dumpf Endre mint nyelv – továbbhaladva a *Grafitnesz* által kijelölt úton – Parti Nagy költői nyelvének, egy általánosabb szinten pedig az európai költői hagyománynak a paródiája. Az olyan témák,

melyek e hagyományban központi szerepet játszanak – mint például a lét, a szerelem vagy az elmúlás (és toposza, az ősz) – Dumpf könyvében ezért önmaguk paródiáiként tűnnek fel. El lehet játszani persze a gondolattal – felismerve, hogy a *Létbüfé* kiállításában és a kötet szerveződését tekintve is a *Szódalovaglás*hoz nyúl vissza ihletért –, hogy Dumpf egy, a *Szódalovaglás*ban, a lírai én széthullásának következtében megszületett, öngyilkosságot megkísérlő alak, aki gyógyíthatatlan állapotának köszönhetően végül a kórházban rekedt, és ott derűs egyhangúságban tölti napjait. Énje különböző nyelvi regiszterekből, idézetekből, irodalmi hagyományvonalakból épül fel, ugyanakkor, mivel identitása már a korábbi kötetben megragadhatatlanná vált és ezek szerint elveszett, csupán az előbbieik összjátékának effektusaként tárul az olvasó elé. Azonban még ha ez igaz is, és a *Létbüfé* valóban a Parti Nagy-életmű poétikai-retorikai teljesítményének és tematikus irányvonalainak konzekvenciáit igyekszik levonni – Csáth Géza *Egy elmebeteg nő naplója* című művéhez hasonlóan egyúttal megalkotva egy patológikus elme önprezentációjának lehetőségfeltételeit –, a kötet akkor is adós marad poétikai törekvéseinek valamilyen módú explicitté tételével. Amennyiben létezik ilyesfajta kapcsolat a *Szódalovaglás* és a *Létbüfé* között, túlságosan alulartikulált, és ezzel a kötet elvételi célját, hiszen annak ellenére, hogy nem jelzi külön, hogy magában nem olvasható, támaszkodik a korábbi munka létesítette perspektívára. Amennyiben nem létezik, és mindez pusztá spekuláció, a *Létbüfé* teljesítménye mindössze annyi, hogy a *Grafitneszt* a *Szódalovaglás*ra emlékeztető módon – és általában az életmű töredékeit meg-megidézve – írja tovább, miközben ez utóbbi mű paródiáját nyújtja.

Karinthy nem véletlenül nem szerette volna, ha életművét a paródiái, és nem pedig a költészete alapján ítéli meg az utókor: a paródia, miközben, ha sikerült, és ekként rendkívüli mélységben képes feltárni a nyelv és az irodalom titkait, a költészet kritikai apparátusa is (mint erre Babits utalt az *Így írtok tőről* szólva), ám mint ilyen maga nem költészet. A paródia egyszerre helyezkedik el belül és kívül a költészetben, annak lehetőségfeltételeként és felszámolójaként; a költői nyelv inherens struktúramozzanataként és a költőiség ideájának dekonstrukciójaként. A költészet, amely saját paródiájává válik, az európai versirodalom hagyományának perspektívájából nem költészet. Ezért kulcsfontosságú megérteni, hogy Parti Nagy költői életműve bizonyos értelemben leírható a költészetből a paródiába és önparódiába való átmenetként is, mely átmenet a költői nyelv autoreferenciális szerveződésének totalizálódásán alapszik. A *Létbüfé* nem azért tanúskodik arról, hogy Parti Nagy Lajos költészete kimerült, mert az írók és olvasók egy új generációja lépett színre, még hozzá a korábbiaktól eltérő poétikai törekvésekkel, ízlésvilággal és elvárási horizonttal. Azért tanúskodik erről, mert miközben kibontakoztatja és radikalizálja a költői életmű poétikai tendenciát, megszűnik költészetként létezni. (*Magvető*)

BALOGH GERGŐ

alföld-díjasok, 2018

HANSÁGI ÁGNES

Amikor ifjú kutatóként belevágtam fejszémet első nagyobb fámba, kísérletet téve a szakszerű irodalomértelmezésre, meghatározó, fölemelő, lenyűgöző s egyben természetesen az utánozhatatlanság érzete miatt rettentő tapasztalat volt szembesülni Hansági Ágnes tudós dolgozatával, hiszen az általam akkor megcélzott könyvet, Márai Sándor *A gyertyák csonkig égnek* kisregényét úgy olvasta *Az Ixion szindróma – Identitás és kánon a romantikában és a modernségben* című könyvében, ahogyan én is szerettem volna, s ahogyan mindazodáig egyetlen más szerző sem tette. Alapvetően három dolog tett rám mély benyomást Hansági Ágnes kötetbéli tanulmányaiban, s ezeket az impressziókat máig is hitelesnek érzem.

Elsőként a tárgyválasztás széles körét kell szóba hozni, azt, hogy egy viszonylag tág irodalmi mezőn belül képes rendkívül szakszerűen mozogni, s professzionálisan hozzászólni. Érdemes végigtekinteni legutóbbi, idén megjelent könyve, a *Láthatatlan limesek* tartalomjegyzékén. A klasszikus irodalmi szerzők, például Kemény Zsigmond mellett ott vannak az irodalmi modernségek reprezentánsai (Babits Mihály, József Attila, Esterházy Péter); a szerző bátran s hatékonyan lép párbeszédbe a lírai, prózai műnemek darabjaival és a teoretikus szövegekkel, a megközelítéseiben pedig a történeti, kontextuális és szövegközeli odafordulás egyaránt érzékelhető. Szó sincsen azonban arról, amit esetleg föl lehetne róni hasonló helyzetekben, hogy valamiféle módszertani alaprutin segítségével egy kaptafára alkalmazna egyetlen értelmezési metódust az egyébként különféle szövegekre, érzéketlenül a művek eltérő történeti és társadalmi kontextusára, hagyományba ágyazottságára. Nagyon is érzékelhető nála a szövegek iránti alázat és a rájuk fordított figyelem, amely egyaránt megnyilvánul a hozzájuk történő szoros és kíváncsi odahajlásban, de körülményeik, helyzetük, világba vetettségük iránti érdeklődésben is. Hansági Ágnes gondoskodóan bánik azokkal a művekkel, amelyek rábízhatnak.

Második megfigyelésem az volt, hogy az irodalmi olvasás nem pusztán a szövegeknek önmagukban vett „elemzését” jelenti, hanem egyfelől a kor és korszak, másfelől a művet behálózó irodalmi mező tanulmányozását is magában foglalja. Eleinte ez leginkább a kánon és kanonizáció, valamint a korszakküszöbök problémáinak előtérbe kerülését jelentette nála, de ez egyre inkább kiegészült munkásságában magának a kulturális, illetve szűkebb értelemben vett irodalmi intézményrendszerek kialakulásának tekintetbe vételével, e rendszereknek mint a művek lényeges kontextusának a megértésével. A médiumtörténeti szempontok, az irodalmat körülvevő gazdasági folyamatok és kultúripar vizsgálatának jegyében vált lehetségessé számára például Jókai Mór életművének újraértése is, miként az például *Tárca – regény – nyilvánosság* című könyvében megmutatkozik.

Végül, harmadszor tanulmányainak nyelve és retorikája volt rám hatással: a világos vonalvezetés, a megértetésre törekvés szándéka, a tudás átadásának mikéntje. S ezen túl, az *Ixion*-könyvben mindenekelőtt Ady Endre *A bosszú hársfa-sor* című versének olvasatában az, hogy a tanulmány intellektuális ereje részesít valamiképp a mű érzéki befogadásának tapasztalatában is. Nem hatáskeltő retorikai fogások révén, hanem a mélyebb megértés revelációjának élménye által. S ha Hansági Ágnes legutóbb az *Alföld*-ben közölt nagyszerű gyerekirodalmi kritikáját olvasom, ismét csak megértem régi önmagam régi-új lenyűgözöttségét, s az Ady-vers soraival nyugtázom: „És a világ nem változott.”

LAPIS JÓZSEF

VALASTYÁN TAMÁS

Valastyán Tamás irodalomértelmezői munkássága szemléletes példáját nyújtja annak, hogy a bölcsésztanulmányok során a filozófiai stúdium távolról sem önkörükben mozgó, életidegen szakszövegek olvasását jelenti, hanem olyan, a szó szoros értelmében pótolhatatlan vértelmeztséget nyújt, ami meghatározó szépirodalmi művekkel való találkozás felforgató eseményszerűségét teszi a maga pompájában megtapasztalhatóvá, így saját olvasói reakcióink, végső soron önmagunk jobban értéséhez járul hozzá. Meglehet, egy adott könyv, sőt nem ritkán írásművészet immanens működőmódját firtató elmélyült vizsgálódás során akár szem elől is téveszthetnénk azt a fontos, Valastyán Tamás szinte minden sorából kiszüremkedő jellegzetességet, ha nem figyelmeztetne ő maga is a meglehetősen ars poetikus *A keresés ritmusa* című könyvében, hogy ti. „[m]indnyájan saját magunk olvasói vagyunk” (14.), vagyis a tárgyra fókuszálás irányát, mikéntjét valójában, folytatva a gondolatmenetet, az „önmagunkkal folytatott végtelen beszélgetés” dialogikus diszpozíciója határozza meg. Csodálatra méltó, ahogy a mindenkori olvasás e fontos alaptételét egy Novalis és Friedrich Schlegel nyomán a koraromantikus filozófiai és művészeti gondolkodás sűrűjébe vezető monográfia lapjain lelhetjük fel, mintegy igazolásaként annak, a szerzőt oly jól jellemző szemléletnek, mely szerint nem önmagában valóként érdekes egy írásmű, legyen az Kant vagy éppen Borbély Szilárd, Valastyán Tamás mindig vissza-visszatérő hősének munkája, hanem az, ami ebben a kiszámíthatatlan, az ént folyton újrarendező értelmezői eseményként leírható kétirányú olvasásfolyamatban feltárul.

Ez a kettős vértelmeztség tehát, vagyis az irodalmi mezőnyben való tájékozottság, a szövegszemiózis finom technikája, melyet nem mellékesen egykori Alföld Stúdiósként, majd rendszeressé váló kritikusi tevékenysége során mélyített el, valamint az értelmezés menetét mindig termékenyen továbblendítő, a tárgyat új megvilágításba állító filozófiai olvasottság, noha, állítja a szerző, utóbbi sajátos módon, természetéből adódó kalkulálhatatlansága, a „bizonytalanságnak-kitettsége” okán éppenséggel „vértelmeztlenségként” tűnik is elénk, már önmagában garanciája lehetne mondandója súlyának. Mégis, ami számomra igazán mérvadóvá tette Valastyán Tamás filozófiai témájú és irodalomkritikai írásait, az a szakszerűség mö-

gött megbújó, soha meg nem tagadott szenvedélyes olvasó attitűdje. Azé az elemzőé, akit elsősorban a keresés izgalma tart mozgásban, nem pedig a megtalálás efemer öröme. Mert mi mással lehetne magyarázni az elmúlt huszonöt év – kritikus berkeiben már-már ritkaság számba menő – nem szűnő kíváncsiságát, a fáradhatatlan neki-buzdulást egy-egy fősodorbéli alkotó (pl. Szijj Ferenc, Kemény István és főleg Borbély Szilárd) új könyvének vagy periferián lévő szerzők (mint Baka István és Szentkuthy Miklós) tágabban értett művészetének, gyakorta olyan távlatokat nyitva meg, melyek jócskán túl is mutatnak egy-egy mű kritikai igényű feltárásán. Valastyán Tamás nemcsak problémaérzékeny, a műalkotás általi megszólítottságra reflektáló, a felvetett, szakszerűen körüljárt kérdések közvetíthetőségére is kimondottan ügyelő értelmezőként lehet megérdemelten az idei Alföld-díjazottak sorában, hanem mert „olvasói szöszmötölései”, ahogy ő maga egy helyen említi, újra és újra emlékeztetik a hétköznapi könyvbarátot éppúgy, mint a gyakorló kritikust a mindenkor hermeneutikai szituáció izgalma, arra, ami az övéhez hasonló kíváncsisággal vegyes nyitottság révén az ember számára az olvasás eseményében megadatik.

HERCZEG ÁKOS

VÖRÖS ISTVÁN

„Minden vers: hazugság.” – ezzel az elsőre radikálisnak ható állítással indul a *Csak körbe, körbe* című szöveg, mégpedig az idén harminc éve megjelent debütáló Vörös-kötet, a *Só, kenyér* (1988) élén, s aztán *A közbülső ítéletben* (1993) ugyanilyen kiemelt pozícióba kerülve.

A kettősponttal kettészelt mondat a referenciális olvasásmód problematikus voltára figyelmeztet, s ezzel a metareflexív gesztussal a nyelv figuratív működését érzékelteti. De aztán a versbeszéd egy rég elavult, ám mindmáig közkézen forgó költészetfelfogást is játékba hoz, amikor a rímeket – a versek jelölőjeként – az élet kifosztására képesnek tekinti, elbizonytalanítva ezzel az első kijelentés érvényességét: „Már régóta félttem emlékeim tőlük, s rettegek, / hogy a képzelet kivilágítatlan utcáit járva / egyszercsak közrefogják / gyanútlan titkaimat a rímek, / s mindenüket elveszik.” A poétikus működésnek alárendelt versszubjektum pedig eszerint kényszeres, ismétlődő mozgásra ítéltetne: „Végtelenhosszú napok / jönnének aztán, / mikor legújabb soraim ütemére / csak körbe-körbe járkálnék a szobámban, / mint zúzott arcú rab / a börtönudvaron.”

Mind az első szakaszba foglalt ellentétben, mind a vers zárlatául szolgáló, a kiszolgáltatottságot érzékeltető hasonlatban felismerhetjük ugyanakkor az ironia működését. Az én feltételes mozgására a második versszak a versritmus eredményeként utal, s ezzel lényegében megfordítja az életvilág és a szöveg közti kauzális viszony hagyományosan feltételezett irányát. Ezúttal a versritmus lesz a testi működést meghatározó ok. Ugyanakkor a *Csak körbe, körbe* sem rímeket, sem pedig más, az ütemhangsúlyos verseléshez köthető ritmustényezőket nem alkalmaz. Vörös legjobb szövegeiben a közérthetőség ellenére is gyakran találni ilyen, a jelentésszóródást előidéző megoldásokat.

Ha egy hirtelen ugrással kívül kerülünk e szoros olvasásra csábító vers hatókörén, s merünk nagy szavakkal élni – ahogy azt a Vörös-versek beszélője is gyakran teszi –, megállapíthatjuk, hogy költőnk éli az irodalmat, mindent alávetve annak, az irodalmi intézményrendszerhez köthető tevékenységeiből szerveződnek ritmikus egységekké mindennapjai. A Pázmány Péter Katolikus Egyetemen – ahol most docensi pozícióban dolgozik – még 2004-ben indította el a Kreatív Írás programot Lackfi Jánossal. Volt tanítványaik közül azóta sokan az *Alföld*nek is rendszeres szerzőjévé váltak, a kezdeményezés pedig a hazai szépíráskurzusok fő mintája lett. Vörös szerint az írás igenis tanítható, akárcsak a fordítás, amelyről ugyancsak rendszeresen tart kurzusokat. Persze ezt sem csak oktatja, hanem magas színvonalon műveli is, ezt igazolja, hogy több fordítói díjjal ismerték már el – számos cseh költő mellett Vladimír Holan verseit is átültette magyarra, amiért például Premia Bohemica-díjban részesítették. Az *Alföld* 2016/8-as számának fordításblokkját Petr Maďera cseh, Ernest Wichner német, valamint Eva Luka szlovák szerzők verseivel gazdagította, a 2018/8-asét pedig Aleš Šteger és Kristina Kočan szlovén költőkével. Számos fontos fordításkötet elkészítésében is közreműködött az évek alatt (pl.: *Akhilleusz és a teknőc – Kortárs cseh és morva költők*, 1996). A tanítás és fordítás mellett lapszerkesztőként is aktív, jelenleg a *Vigilia* és a *Pannon Tükör* című folyóiratok szépirodalmi rovatát vezeti. Mindeközben több különböző műfajú kötetben dolgozik párhuzamosan.

A „Vörös István-gép” tehát fáradhatatlan, járja újabb és újabb köreit. Nem véletlen a kötetcímben foglalt (ön)meghatározás sem (*A Vörös István gép vándorévei – Fejlődésregény*, 2009), hisz költőnket Tandori Dezsőhöz mérhető termékenység jellemzi, könyvei pedig nemcsak egymással, de a világ- és magyar irodalmi tradícióval, a beszédmódok, a klasszikus műfaji kódok és formai megoldások sokaságával is nyílt párbeszédet folytatnak, játékos példa erre a Lackfival közösen jegyzett *Apám kakasa – Változatok klasszikus magyar gyerekversekre* (2015). De a verseskönyvek mellett találunk az életműben elbeszélés- és novellásköteteket (pl. *Innenvilág*, 1992), nemzedéki regényt (*Gagarin avagy jóslástan alappokon*, 2013), krimi (*Keresztelés özönvízzel – Befejezhetetlen krimi*, 2011), verses regényt (*Heidegger, a postahivatalnok*, 2003), drámakötetet (*Ördögszáj – Tíz dráma*, 2010), sőt, tanulmány- és kritikagyűjteményt is (pl.: *Lakatlan szigetek már nincsenek – Dicsérő kritikák*, 2001).

Majd negyed évszázada állandó szerzőnk, az elsőként az *Alföld*ben közölt szövegeit a *Szép versek*ben is többször viszontláthattuk az évek alatt, *A kísértethaló* című novelláját pedig, amelyet a 2016/2-es számban közöltünk, a legjobb folyóiratmegjelenéseket kéthavonta szemlélő *Szépirodalmi Figyelő* is újraközölte.

Sokrétűsége ellenére, ha Vörös Istvánra gondolok, elsősorban költőként gondolok rá. A 2018/7-es *Alföld*-számban például *A koszorú és árnyéka* című szonett-koszorújával ismét megmutatta, hogy rászolgált a poeta doctus megnevezésre. Egy, az intellektualitást a közérthetőséggel, az eltérő kulturális tradíciókat egymással és az egyéni meggyőződésekkel, a vallási dogmákat saját hitelményével kibékíteni igyekvő költőről van szó, aki nem retten meg a komoly témáktól, de az íróniával mégis újra meg újra alkalmat teremt arra, hogy a jelentések az ellentétükbe forduljanak át. *Csak körbe, körbe*. „Minden vers: hazugság.” Minden vers. Hazugság.

Híreink

Idén november 5. és 7. között rendeztük meg a Debreceni Irodalmi Napokat, melynek a kultusz volt a fő témája. Margócsy István és Guld Ádám előadásainak, valamint a Bódi Katalin, Kukorelly Endre és Sepsi László részvételével megtartott kerekasztal-beszélgetésnek a szerkesztett szövege az *Alföld* 2019. márciusi számában lesz olvasható.

Az Alföld Stúdió őszi alkalmának sorát Krusovszky Dénes *Akik már nem leszünk* sosem című regényét értékelő eszmecsere nyitotta, majd némileg rendhagyó módon egy klasszikus alkotás, az 1971-es *Szerelem* s az alapját képező Déryszövegek értelmezésére vállalkoztunk, hogy aztán a tavalyi esztendő nagy vihart kavart alkotását, Kostyál Márk *Kojot* című easternjét járjuk körül. Decemberben a műhely tagjai Balaskó Ákos tavasszal napvilágot látott verseskötetéről (*Tejsav*) beszélgetnek.

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.